



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Luiz Henrique Moreira Soares

Sereia do asfalto, rainha do luar:
configurações da personagem travesti no romance contemporâneo brasileiro

São José do Rio Preto
2020

Luiz Henrique Moreira Soares

Sereia do asfalto, rainha do luar:

configurações da personagem travesti no romance contemporâneo brasileiro

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Agência financiadora: CNPq

Orientador: Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto
2020

S676s Soares, Luiz Henrique Moreira
Sereia do asfalto, rainha do luar : configurações da personagem travesti no romance contemporâneo brasileiro / Luiz Henrique Moreira Soares. -- São José do Rio Preto, 2020
150 f. : tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

1. Literatura Brasileira Contemporânea. 2. Identidade de gênero. 3. Travestilidades. 4. Personagens. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Luiz Henrique Moreira Soares

Sereia do asfalto, rainha do luar:

configurações da personagem travesti no romance contemporâneo brasileiro

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Agência financiadora: CNPq

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Flávia Andréa Rodrigues Benfatti
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Dr^ª. Amara Rodovalho Fernandes Moreira
Professora e escritora

São José do Rio Preto
19 de fevereiro de 2020

Às travestis do mundo.

À Adenize.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Gilvanete, que me ensinou sobre coragem e luta, sobre rasgar os mapas e traçar o próprio destino.

À minha orientadora Cláudia Maria Ceneviva Nigro, por acreditar neste projeto, por me acolher e proteger, por me deixar ser eu mesmo, por desbravar e abrir caminhos para tanta gente e tantos sonhos.

À banca do Exame de qualificação, formada pela professora doutora Flávia Andréa Rodrigues Benfatti e pelo professor doutor Arnaldo Franco Junior, pela leitura atenta e encorajadora da minha pesquisa. Agradeço ainda aos suplentes, professora Luciene Marie Pavanelo e professor Márcio Scheel, pela disponibilidade.

À banca examinadora da defesa, composta pelas professoras doutoras Flávia Benfatti e Amara Moira, por contribuírem no aprimoramento deste trabalho e por serem grandes exemplos de resistência e esperança num mundo possível. E aos professores suplentes, professora doutora Divanize Carbonieri e professor doutor Arnaldo Franco Junior, pela disponibilidade.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Ibilce, por manter o comprometimento e a perseverança.

Aos amigos e amigas do Grupo de Pesquisa Gênero e Raça, da UNESP/Ibilce, pelo conhecimento, alegrias e vitórias compartilhadas.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, da Biblioteca e demais servidores do Instituto, pela colaboração e apoio.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento e confiança na elaboração desta pesquisa.

À professora-mãe-amiga-irmã Adenize Franco, por todas as lutas travadas em nome da educação brasileira, da liberdade e da democracia, por me defender, me estender a mão, me mostrar o mar e o mundo. Por me ensinar sobre humanidade, gratidão e amor. E o que importa, sempre, é não estarmos vencidos.

À Joyce, pela amizade, pelos risos, pelas cervejas e pelo afeto sem fim.

Às minhas irmãs Beatriz, Angélica e Maria Heloísa, por compartilharem a vida comigo.

À Natasha e à Madalena, por todas as caronas, plantas, bolachas, banhos e abraços, por me ensinarem sobre vida e sobre palavras – e a ausência delas.

Ao Yuri, por ser o melhor amigo que alguém pode ter, e por dividir tantas frustrações, medos e desesperanças.

À professora Marly, por me mostrar a literatura e ser o começo de tudo.

Ao Matheus, por me salvar do mundo em muitos momentos de tristeza..

À Fernanda de Cássia, pelo acolhimento e amor nas situações de fragilidade.

À Sirlei, pelo carinho e solidariedade.

Aos amigos e amigas que fazem parte desta travessia – e que, de alguma forma ou de outra, me ajudaram a materializar este sonho-projeto-ideia: Michela, Fernando, Tiago, Luis Eduardo, Samanta, Dyonara, Bruna, Rafaela, Gustavo, Helder, Salviano, Mirielly, Marcela, Marilúcia, Rosiney, Antonio, Yury e Rômulo.

Serei (a) do asfalto
Rainha do luar
Entrega o seu corpo
Somente a quem possa carregar

E, onde (h) á-mar, transbordar
Em água salgada lavar
E me levar
Livre, me love, me luta

Mas não se esqueça
Levante a cabeça
Aconteça o que aconteça
Continue a navegar

Mas não se esqueça
Levante a cabeça
Aconteça o que aconteça
O que aconteça: aconteça!

Continue a navegar
Continue a travecar
Continue a atravessar
Continue a travecar
(LINN DA QUEBRADA, 2017, s/p)

«Somos como un atardecer sin lentes de sol», decía La Tía Encarna. «Nuestro fulgor enceguece, ofusca a los que nos miran y los asusta». Es cierto, pero siempre podemos partir. Y nuestro cuerpo va con nosotras. Nuestro cuerpo es nuestra patria. (SOSA VILLADA, 2019, p. 94)

RESUMO

Esta pesquisa analisa as construções literárias de personagens travestis em três romances contemporâneos brasileiros, a saber: *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), de Marcelo Pedreira, *Elvis e Madona: uma novela lilás* (2010), de Luiz Biajoni, e *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder. A partir de reflexões sustentadas na analítica *queer* e nos estudos de gênero, o objetivo é perceber possíveis convencionalismos na elaboração discursiva dessas personagens, historicamente marcadas por subalternidade e abjeção. Tais abordagens auxiliam na concepção das travestilidades, alicerçadas em Fernández (2003, 2004), Benedetti (2005), Pelúcio (2009), Lanz (2015) e Vartabedian (2018). A pesquisa tem, ainda, como aporte teórico, os postulados de Butler (1993, 2003, 2004), Preciado (2014) e Foucault (1996, 1997, 2018), acerca das noções de gênero, corpo, performatividade e abjeção; Candido (2005) e Fernandes (2016) sobre a personagem ficcional; Hall (2006) sobre o “sujeito fragmentado”; além de teorias literárias contemporâneas, a partir de Dalcastagnè (2012) e Santos e Oliveira (2010). Das análises divididas em torno das descrições dos corpos e enunciadas por narradores em terceira pessoa e pela(s) voz(es) assumida(s) nos textos, pode-se afirmar que as narrativas são construídas na ambiguidade (no corpo das personagens e no corpo dos textos) e na contradição. As personagens travestis, em suas performatividades de gênero, questionam a essencialidade das identidades fixas e demonstram o desejo de inteligibilidade social, mesmo que atrelado ao modelo heteronormativo. Ao mesmo tempo, elas ainda permanecem como o “outro” nos discursos – o “outro” sexualizado, objetificado e sem voz, demonstrando certo “limite de perspectiva” também articulado politicamente nas narrativas. No *corpus* elencado, apesar das particularidades de cada obra, a ordem heterocentrada – perceptível na reprodução de temas seculares como a morte trágica e a impossibilidade enunciativa, peças na construção do estigma travesti – coexiste com as estratégias específicas e pontuais de resistência e deslocamento dos discursos binários e cisheteronormativos presentes nos textos.

Palavras-chave: Abordagem *queer*. Identidade de gênero. Personagens travestis. Romance contemporâneo brasileiro. Travestilidades.

ABSTRACT

This research analyzes literary constructions of *travestis* characters in three Brazilian contemporary novels, namely: *A inevitável história de Leticia Diniz* (2006), by Marcelo Pedreira, *Elvis e Madona: uma novela lilás* (2010), by Luiz Biajoni, and *As fantasias eletivas* (2014), by Carlos Henrique Schroeder. From reflections sustained mainly in queer analytics and gender studies, the objective is to perceive possible conventionalism in the discursive elaboration of these characters, historically marked by subalternity and abjection. Such approaches help on the conception of *travestilidades*, based on Fernández (2003, 2004), Benedetti (2005), Pelúcio (2009), Lanz (2015) and Vartabedian (2018). The research also has as theoretical foundations the postulates of Butler (1993, 2003, 2004), Preciado (2014) and Foucault (1996, 1997, 2018), about the notions of gender, body, performativity and abjection; Candido (2005) and Fernandes (2016) about the fictional character; Hall (2006) on the “fragmented subject”; besides contemporary literary theories, from Dalcastagnè (2012) and Santos and Oliveira (2010). In the analysis, divided around the descriptions of the bodies enunciated by third-person narrators and the voice (s) assumed in the texts, it can be stated that the narratives are built on ambiguity (on the body of characters and on the body of texts) and the contradiction. The *travestis* characters, in their gender performativities, question the essentiality of fixed identities and demonstrate the desire for social recognition, even if linked to heteronormative model. At the same time, they still remain the “other” in discourses – sexualized, objectified, and voiceless “other”, demonstrating a certain “limit of perspective” that is also politically articulated in the narratives. In the listed corpus, despite the particularities of each work, the heterocentered order – perceptible in secular themes reproduction such as tragic death and enunciative impossibility, pieces in the construction of the *travesti* stigma – coexists with specific and sharp strategies of resistance and displacement of binary, heteronormative and cisgender discourses present in the texts.

Keywords: Queer approach. Gender identity. *Travestis* characters. Brazilian contemporary novel. *Travestilidades*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Descrições das personagens Cristina, Matheus e Dona Gorda	78
Quadro 2 – Descrições do narrador e de outras personagens sobre Letícia	82
Quadro 3 – Descrições do narrador sobre Madona	88

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO (OU A ARTE DE AFUNDAR NAVIOS)	10
2	DE NENHUM OU MUITOS PASSAPORTES	27
2.1	<i>Ela é amapô de carne e osso, silicone industrial</i>	33
2.2	O conceito de identidade ou a estrela (perdida) desses mares do sul	43
2.3	Personagens travestis e a ordem heterocentrada nos romances	59
3	AS SEREIAS, SEUS CANTOS E SILÊNCIOS	70
3.1	Letícia e o mapa rasurado para nadar contra as marés	72
3.2	Foi em Copacabana que eu vi Madona	84
3.3	Os mil atalhos de Copi ou como construir uma nau de palavras	90
3.4	A construção da voz das personagens travestis	95
4	GOZO, CUSPE E OUTROS LÍQUIDOS	101
4.1	Até perder de vista tudo o que não seja corpo e palavra	102
4.2	A poética de atracar barcos no mesmo cais	117
4.3	De todas as partes, de todos os portos: o desvio guia quem não tem caminho	127
5	CONSIDERAÇÕES: OU POSSÍVEIS ROTAS	134
	REFERÊNCIAS	139

1 INTRODUÇÃO (OU A ARTE DE AFUNDAR NAVIOS)

O pensamento sobre uma vida possível é um privilégio para quem já sabe que é possível. Para aqueles que ainda estão tentando se tornar possíveis, essa possibilidade é uma necessidade. (BUTLER, 2004, p. 31, tradução nossa)¹

A semente deste sonho-projeto-ideia começou a germinar no ano de 2016, quando eu ainda cursava Graduação em Letras na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), em Jacarezinho. Pelas mãos da professora e amiga Adenize Franco, minha orientadora de Iniciação Científica e quem me apresentou as abordagens *queer*, a relação entre as travestilidades e a literatura constituíram-se como minhas inquietações primordiais – mesmo que fosse um campo de análise e crítica ainda em construção. Na Pós-Graduação em Letras, com a ajuda e a orientação da professora Cláudia Maria Ceneviva Nigro, tais inquietações ganharam proporções de urgência e embate político.

Desse modo, operar pela escrita científica em literatura contemporânea, esse objeto tão fundamental para a estruturação cultural, identitária e social de um país, é atravessar por espaços nebulosos e desafiantes que nos obrigam a enfrentar e resistir.

Esta dissertação de mestrado sobre personagens travestis no romance contemporâneo brasileiro, escrita por uma pessoa gay e cisgênera, desenha inúmeras problemáticas, tanto no nível social (sobre quem tem acesso à universidade pública e à pós-graduação), cultural (sobre o campo literário sistematicamente cisgênero e heterossexual) e político (sobre a ausência ou a presença quase nula de pessoas trans nos espaços de poder), ao mesmo tempo que expõe o meu olhar enquanto sujeito (cisgênero e pesquisador em formação) sobre subjetividades tão complexas quanto legítimas – e a forma como sou afetado por elas.

Apesar de ter sido moldado e influenciado, intelectual e culturalmente, por certas figuras emblemáticas (Cyndi Lauper, Laerte, Cláudia Wonder, Marsha P. Johnson, Elke Maravilha, Jorge Lafond, Ney Matogrosso e Linn da Quebrada) que questionam as normas de gênero e sexualidades, travam lutas históricas em torno da liberdade e da democracia e estabelecem possibilidades outras de ser e estar no mundo, o olhar aqui colocado, inevitavelmente, não foge dos resquícios de um ordenamento cisgênero que norteia a sociedade brasileira.

No exercício de observar e analisar essas obras de autores cisgêneros escrevendo sobre experiências trans (porque, como ensina Paul B. Preciado, precisamos nomear a

¹ “The thought of a possible life is only an indulgence for those who already know themselves to be possible. For those who are still looking to become possible, possibility is a necessity.” (BUTLER, 2004, p. 31)

cisgneridade, sua toxicidade e artimanhas de reafirmação), também sou observado e analisado enquanto produto dessa sociedade. E isso tem colocado, em minha carreira de professor e pesquisador, tensões e incômodos: como olhar para a (minha) cisgneridade e implodi-la? Como qualificar melhor nossos discursos e tomar o mundo de forma mais complexa?

Sabemos que todo ato de escrita e pensamento supõe deslocamentos e afetações. Desse modo, é por meio da alteridade, da representatividade e da aproximação que organizamos este trabalho: desde a estruturação da bibliografia à composição da banca, a ausência de perspectivas e vozes trans mostrou-se intolerável e insustentável. Nesse sentido, comungamos de valores baseados em trocas e escutas, na construção e busca conjunta de um mundo possível.

Este trabalho, mesmo que seja uma pequena gota de água no oceano de possibilidades, não é simplesmente um texto dissertativo sobre literatura brasileira e personagens travestis, mas uma forma de levante e questionamento sobre as engrenagens históricas da transfobia na sociedade brasileira.

O que se evidencia, desde o início, é que as mudanças em torno dos conceitos de “corpo” e de “desejo” nas sociedades contemporâneas têm afetado e mobilizado certas formas de construção literária descentradas dos modelos tradicionalmente legitimados de gênero e de sexualidades, desenhando identidades múltiplas. A articulação de tais construções linguísticas (percebidas na figura de personagens e narradores que, de alguma forma, liga-se aos aspectos socioculturais de deslocamento do sujeito²) porta-se como uma atividade de reinvenção, de maneira a apresentar, nas palavras de Antonio Pádua Dias da Silva (2013, p. 31), personagens com “corpos montados ou refeitos em outras ‘versões’ de existência das subjetividades eróticas”, ou seja, corpos e singularidades denominadas como *queer*.³

As construções literárias dessas subjetividades eróticas, presentes na literatura contemporânea brasileira, aparecem intimamente ligadas ao problema do acesso à voz e à

² Os conceitos “sujeito” e “indivíduo” coexistem em sociedade. Desse modo, utilizamos “sujeito” quando nos referirmos às abordagens sociológicas. O conceito de “indivíduo”, assim, é alicerçado nas postulações da filósofa Judith Butler (1993, 2003, 2004).

³ O *queer* é um termo emblemático. A sua raiz semântica aporta no indo-europeu *twerkw*, produzido no alemão *quer* (transversal) e no latim *torquere* (torcido). Em língua inglesa, o termo foi usado durante muito tempo como xingamento aos sujeitos homossexuais ou qualquer outro que demonstrasse atitudes “desviantes” da norma socialmente aceita. A partir dos anos de 1980 e 1990, o *queer* passa por uma inversão semântica, principalmente com a proposição dos *Queer Studies*: o *queer* é visto, assim, a partir de um caráter transgressor, “um abalo que introduz, no campo do possível, a diferença que não pode ser assimilada” (PEREIRA, p. 2012, p. 373). O *queer*, por recusar uma tradução/conceituação que lhe dê seguridade e normatividade, é um campo/perspectiva/abordagem de múltiplas possibilidades, uma malha intrínseca de desajustes, deslocamentos e distensões que questionam qualquer elemento constitutivo do gênero e das sexualidades de maneira monolítica.

legitimidade discursiva. Isso está refletido na tensão que se tem colocado ultimamente entre autores, narradores e personagens, no desejo de ampliação do conceito de “democracia”, estruturado em uma espécie de “procura de linguagens” que abarca um campo de identidades, subjetividades e experiências possíveis e legítimas dentro do corpo social.

O ponto-chave da discussão é o fato de que a atividade transfiguradora daquele que cria e elabora linguisticamente o material literário não se desvincula da circulação infundável de discursos ideológicos, políticos e sociais. O ato de criação nunca é desprezioso, suscita deslocamentos, escolhas e exclusões, movimenta-se na linha tênue do acordo e da oposição: “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” (COMPAGNON, 2014, p. 36).

O discurso ficcional, assim, é um campo de produção de subjetividades, imaginários e narrativas que compõem o modo como entendemos as categorias de gênero e sexualidades. Por tratar-se de uma “tecnologia cultural inserida no seio da vida social”, nos dizeres de Anselmo Peres Alós (2013, p. 4), as obras literárias devem ser lidas como artefatos culturais de transmissão, reafirmação e/ou desestabilização de valores sociais, históricos, políticos e econômicos. A (re)produção de determinados modelos de gênero está disposta nas obras literárias não apenas nas descrições feitas por narradores, nos conflitos ou ligações estabelecidas entre as personagens, mas também na estrutura do texto – espaço de articulação dos modos de legitimidade, criação e nomeação das identidades.

As personagens travestis (elaboradas ficcionalmente como experiências de gênero geradoras de sentidos e imagens políticas, sociais e culturais), como corporalidades *queer* produzidas em meio a uma ordem heterocentrada que restringe e controla o direito à humanidade, quase sempre estiveram presentes nas letras brasileiras, ainda que resguardadas ao exótico e ao subalternizado, como atesta Emerson da Cruz Inácio (2012, p. 34):

Ocorre-me de repente que a travesti/trava/transsexual venha há muito habitando o imaginário cultural e literário de maneira silenciosa, como ocupando lugar semelhante ao de tantas figuras mundo, obliteradas e tornadas apenas objeto pelo campo literário: o negro, a mulher pobre, a criança, o homossexual, corpos manipuláveis pelos discursos de poder, pelas políticas do discurso, pela impossibilidade de dizerem-se por si mesmos muitas vezes. Daí que possamos pensar numa margem dentro da própria margem e dos discursos ditos e tidos como marginalizados, já que neles a travesti não ocupa sequer um lugar específico, desprovida quase sempre de capacidade enunciativa própria.

Como um “procedimento estético-literário oriundo do desejo de um corpo em transformação, em deriva identitária, todo ele performance de gênero, identidade,

transformação” (INÁCIO, 2012, p. 33-34), as travestis ocupam espaços contraditórios na literatura brasileira: ao mesmo tempo em que demonstram, em seus corpos-ficções, o funcionamento das engrenagens da ordem heterocentrada e da falsa coerência entre sexo-gênero-desejo, são seres-textos qualificados como abjetos, desprovidos de subjetividade e enunciação, alocados nas esferas da violência e da exclusão social.

Isso demonstra que as travestilidades são, sobretudo, produções histórico-culturais. Por volta de 1870, não somente a homossexualidade é “objeto de análise” (FOUCAULT, 2018, p. 350), como muitos “desvios sexuais” passam pelo crivo das ciências médicas, estabelecendo diferentes catalogações e definições, ligadas estritamente à relação binária (normal/anormal, homem/mulher, saudável/doente, são/louco). Tal articulação inclui os indivíduos de “comportamentos feminizados”, vestidos com roupas associadas ao gênero oposto ou aparentando o desejo de pertencimento integral ao gênero oposto. Nesse sentido, comenta Bento:

A organização das subjetividades em um mundo marcado pela polarização naturalizada dos gêneros acaba por criar um conjunto de subjetividades e sexualidades divergentes do modelo estabelecido pelas normas de gênero, mas que serão recuperadas por essas mesmas normas à medida que se estruturam explicações patologizantes para essas subjetividades e sexualidades divergentes, operando-se uma inversão: o problema está no indivíduo, não nas normas de gênero. (BENTO, 2006, p. 131-132)

A inversão, como aponta Michel Foucault (2018, p. 234), refere-se aos próprios “métodos de assepsia” aplicados nos indivíduos “desviantes” com a tentativa de salvaguardar a integridade do corpo individual (e do corpo social), ou seja, aplica-se a criminologia, a eugenia, a exclusão dos “degenerados” (reside aí o nascimento das prisões e dos hospícios, por exemplo), entre outras estratégias institucionais calcadas nas pressuposições de cuidados médicos.

Os discursos sobre as sexualidades, o sexo e os “desvios sexuais”, assim, são utilizados de acordo com interesses políticos e econômicos de cada sociedade. O saber e o controle produzem o “corpo dócil”, na leitura foucaultiana: sujeito às formas complexas de disciplinarização, moldes e rearranjos, de maneira a torná-los máquinas úteis e obedientes (FOUCAULT, 2014, p. 29). O poder, imbricado na produção de saber sobre os corpos, não é uma instância única, imóvel ou repressiva: configura-se como uma potência escondida, difusa e não se encontra em uma única pessoa, uma vez que “permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 2018, p. 45) e possui estratégias de controle mutantes, reformuladas e adequadas a cada contexto histórico.

Guacira Lopes Louro (2013, p. 45) explica que o conceito de poder na teoria de Foucault, na potência do abalo das concepções tradicionais de corpo e desejo, influencia de modo significativo os estudos feministas, os estudos de gênero e *queer*, pois desestabiliza as polaridades, as desigualdades simbólicas do binarismo e estabelece que os significados em torno do masculino/feminino e homem/mulher são produtos de certas disposições, manobras e técnicas – que podem, constantemente, serem aceitas, contestadas ou transformadas:

Homens e mulheres certamente não são constituídos apenas através de mecanismos de repressão ou censura, eles e elas se fazem, também, através de práticas e relações que instituem gestos, modos de ser e de estar no mundo, formas de falar e de agir, condutas e posturas apropriadas (e, usualmente, diversas). Os gêneros se produzem, portanto, nas e pelas relações de poder.

Em alguns países latinos, segundo a pesquisadora argentina Josefina Fernández (2004), as práticas homossexuais são designadas como “inversões sexuais”. A definição não se refere apenas àqueles que mantem relações sexuais com indivíduos do “mesmo sexo”, mas estende-se aos vestidos com roupas do “sexo oposto”, aos “imorais” (na interface entre o bem e o mal) e aos “malvivos” (de existência amaldiçoada), com condutas julgadas e condicionadas sob o caráter criminoso e ilícito.⁴

O trabalho de Peter Beattie (2001), especialmente, analisa o comportamento homoerótico no âmbito da política do século XIX, destacando a relação entre o nacionalismo, o militarismo e o desejo do Estado brasileiro de sustentar a imagem do “homem apropriado” e da “sexualidade masculina adequada”, o que, por conseguinte, proíbe todo e qualquer comportamento aparentado como “antinatural”.

O governo republicano brasileiro, após aprovação do novo Código Penal de 1890, tem base legal (especialmente o Artigo 379) para controlar, prender e punir qualquer “manifestação de atentado público ao pudor” (GREEN, 2000, p. 57), referindo-se, basicamente, à sodomia e às práticas travestis – entendidas como “disfarce”, utilizadas para “seduzir” e “enganar”.

Mesmo após a descriminalização da sodomia, o governo brasileiro ainda detém sanções penais calcadas em certa “moralidade”, bem como limita as práticas do chamado “travestismo” e da “vadiagem”, uma vez que transgredem as “normas sexuais estabelecidas”

⁴ Obras como *Criminal and Citizen in Modern Mexico*, de Robert Buffington (2000), *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (1871-1914)*, de Jorge Salessi (1995) e *The Tribute of Blood: Army, Honor, Race, and Nation in Brazil (1864–1945)*, de Peter Beattie (2001), inseridas no contexto latino-americano, assinalam a natureza do discurso de rechaço e de controle das condutas tidas como “desviantes”, intimamente associado à manutenção e desenvolvimento da nação, resguardo da política e controle da economia e da sociedade.

(GREEN, 2000, p. 58). Até 1940, as práticas travestis em público ainda eram consideradas “violação” e identificadas como “disponibilidade sexual”, uma vez que associavam, deliberadamente, qualquer “homem travestido” à pederastia, interpretando-o como “passivo” e “puto”.

A visão sobre as travestilidades no Estado Novo (1937-1945) é herdeira das proposições médicas europeias de tradição positivista (a ciência como mantenedora da ordem social), que relacionam comportamentos “transgressivos” às normas de masculinidade, e feminilidade com “imoralidade” e “degeneração”.

O Estado Novo e a ditadura varguista investem forças difusas de controle: o poder estatal deve participar da “organização” do corpo, prezando por comportamentos “saudáveis” e “equilibrados” que não prejudiquem a própria constituição do Estado brasileiro, segundo Chauí (2000, p. 55), imaginado e estruturado segundo o ordenamento patriarcal, cisgênero, colonial, heterossexual e nacionalista.

Nesse período também é publicado o primeiro texto literário brasileiro a apresentar uma personagem travesti com certo “protagonismo”.⁵ Trata-se do conto “A grande atração”, escrito por Raimundo Magalhães Jr., em 1936. O conto narra a história de amor entre um cantor de ópera e romanzas napolitanas, o velho Luigi Bianchi, e o atleta Ramón Betanzo: ambas as personagens são atrações do decadente Circo Internacional Politeama.

O circo aparece na narrativa como espaço desconfigurado, “circo sem toldo, circo ao ar livre” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 205), ao passo que se torna o espaço possível para o soprano Bianchi cantar óperas “vestido de mulher” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206) e “assumir” uma identidade feminina sem julgamentos, pois se pensa “ser” uma atuação artística, diferentemente do espaço das óperas europeias, resguardando o “masculino” e o “feminino” do regime binário:

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. 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 travestilidade de Bianchi – se assim pode ser definida – está intimamente ligada à

⁵ Como destaca Moira (2018, p. 18), antes da publicação do conto de Magalhães Jr., a presença das travestilidades na literatura brasileira, em um emaranhado de desinências nominais de personagens que apresentam corporeidades deslocadas das normas de gênero e sexualidades, estava submetida a certas aparições discretas e secundárias, como atesta a autora ao analisar romances como *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado.

posição de recusa frente à frustração do sonho não realizado. Descrito a partir de certa dissociação corporal, os “olhos exagerados a bistré”⁶ e a “voz esganiçada”, o corpo travesti de Bianchi, com o auxílio de vestimentas e uso de signos tidos como femininos (“zelo” e “encanto”), parece estar condicionado no conto somente ao espaço do circo – espaço provocativo à visão, ao olhar para o “outro” e o “exótico” como atração⁷, pois Bianchi “nascera homem, mas certamente por engano da natureza” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206).

A personagem é caracterizada sob o tom de uma “anormalidade recreativa”, em que a noção de “natureza”, destacada pelo narrador, revela-se como aspecto fundamental de intuição da “normalidade”. Esse conto de Magalhães Jr., no entanto, prefigura apenas uma pequena parte da construção cultural brasileira sobre as travestilidades⁸ enquanto equação histórica e política.

Advindo do francês, especialmente do teatro, o termo “travesti” é, em 1950, palavrachave para definir qualquer homossexual no Brasil. Isso se deve justamente aos tradicionais bailes de carnaval e aos concursos de beleza: esses espaços, de maneira paradoxal, inserem-se em um contexto histórico de mudanças culturais, também se tornam ocasiões de experimentação e produção de novas posições identitárias e outros padrões culturais para as travestilidades. No entanto, as travestilidades estiveram durante muito tempo ligadas a práticas eventuais e privadas, designando por vezes não propriamente uma identidade de gênero, mas um “disfarce” ou uma “fantasia”.

Nos dicionários brasileiros o significado do termo “travesti” parece inferir sentidos historicamente problemáticos. *O Lisa*: grande dicionário da língua portuguesa traz a definição de “travesti” como “disfarce no vestir” ou “disfarce sob os trajes de outro sexo ou de outra condição” (D’OLIVEIRA, 1972, p. 2643); no *Koogan/Houaiss*: enciclopédia e dicionário ilustrado, a definição de “travesti” restringe-se ao “disfarce no trajar” ou “indivíduo, às vezes artista, que usa travestir” (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 1595); já no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, o verbete aparece definido como “homossexual que se veste e que se

⁶ A utilização da palavra “bistré” para designar o caráter dos olhos da personagem reforça o aspecto de dissociação: o adjetivo pode estabelecer relação tanto à cor específica das olheiras quanto à cor dos olhos (aspecto interno e externo), um castanho-amarelado, que reforça a ambiguidade tratada no conto ao evocar o sentido da “visão” do outro, tão cara às personagens.

⁷ O conto parece suscitar, ainda, uma visão sobre a produção de imagens que encenam o estranhamento, uma vez que em certo ponto da narrativa, após Betanzo sofrer um acidente enquanto apresentava-se como a “grande atração” do circo: “Betanzo transpassou o peito numa dessa estacas [sic] e ficou a gemer, surdamente, enquanto o sangue golfava de seu corpo forte. Foi o melhor número de circo que o lugarejo até hoje viu. Impressionante, grandioso, brutal.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 210), mais ainda que a figura “travestida” de Bianchi.

⁸ Para saber mais, ver capítulo “Novas palavras, novos espaços, novas identidades (1945-1968)”, do livro *Além do Carnaval*, de James Green (2000).

conduz como se fosse do sexo oposto” (VILAR; FRANCO, 2009, p. 1874).

De fato, as definições parecem sugerir uma associação direta ao carnaval, às práticas temporárias, ao disfarce e à homossexualidade. Tais associações são até hoje recorrentes e estruturam significados estereotipados e redutivos da experiência das travestilidades.

O sociólogo Dave King (1998) apresenta uma cronologia histórica da formação do conceito de “travesti” como identidade na Europa Ocidental. O autor elenca quatro momentos tidos como especiais no discurso médico sobre as travestilidades, bem como no processo de produção e invenção da “travesti” e do/da “transexual”. O primeiro momento abarca o período de 1870 a 1920: início das produções informativas sobre homens e mulheres que se “travestem” com roupas do “sexo oposto”; momento de invenção e consolidação da categoria “travesti” pelo médico e psicólogo Magnus Hirschfeld, em 1910, associando-a aos sujeitos vestidos com roupas do “sexo oposto” por “motivações eróticas”, embora tais atividades não sejam relacionadas necessariamente à sexualidade; uso constante de terminologias como “sentimentos sexuais contrários”, “metamorfose sexual paranoica” e “inversão sexo-estética”; além de estudos sobre o “travestismo” em sociedades não-ocidentais.

O que Magnus Hirschfeld trouxe de novo foi o termo e o conceito de “travestismo”, criando uma categoria clínica nova, como todos os “ismos” forjados na época e associados à sexualidade e dando um novo sentido à palavra “travesti”: uma pessoa (tra)vestida com roupas do sexo oposto por motivações eróticas. Segundo o autor, [...] homens e mulheres não são seres total e completamente diferentes, pois possuem vários elementos de masculinidade e/ou feminilidade em comum. (LEITE JÚNIOR, 2008, p. 102)

O segundo momento está relacionado ao período de 1920 a 1950: fundação e consolidação de estudos clínicos especializados sobre o tema do “travestismo”, além do advento das tecnologias de cirurgia plástica. O terceiro refere-se ao período de 1950 a 1965: invenção da categoria “transexual”, por parte do sexólogo estadunidense David Cauldwell, em 1949. A popularização do termo dá-se pelo trabalho do sexólogo alemão Harry Benjamin, o qual produz a diferença entre as categorias “travesti” e “transexual”. Os apontamentos de Benjamin, no entanto, baseiam-se em posições deterministas, principalmente depois da publicação do livro *The Transsexual Phenomenon* (1966), abordando o sujeito transexual a partir do tipo “não-cirúrgico”, “verdadeiro de intensidade moderada” e “verdadeiro de intensidade alta”.

Para Benjamin, o/a transexual tem um “problema de gênero”, o homossexual um “problema sexual” e a travesti um “problema social”. Tais ideias tomam a transexualidade como “fenômeno” específico, sendo definida e legitimada como categoria medicopsicológica,

separada das categorias “travesti” e “homossexual”, até então imbricadas. Nesse momento histórico, também proliferaram pesquisas sobre a intersexualidade, além da discussão em torno do conceito de “gênero” pelo médico Robert Stoller, em 1968. Dos anos de 1965 a 1980, comenta King (1998), surgem a clínica sexual e as tecnologias de “redesignação sexual”: a categoria “travestismo” é abandonada pelo discurso médico, passando “do consultório à rua” (FERNÁNDEZ, 2004, p. 34).

Para Leite Júnior (2008, p. 193-194), a produção de discursos em torno das travestilidades imbrica uma série de relações de força. Partindo da Antiguidade (com a figura do “hermafrodita”, representado culturalmente como sexo único e relacionado ao caráter místico e imaginário), passando pela Idade Média e pelo Renascimento (com a presença de símbolos e imagens específicas associadas ao hermafrodita e ao andrógino), e chegando à Modernidade, o autor destaca o rompimento epistemológico produzido pelo Iluminismo, empenhado em classificar, normatizar e controlar os corpos. A “verdade” absoluta só é dada pela/na ciência, em processo de medicalização da transexualidade e rechaço das travestilidades, muitas vezes reiteradas a partir de modelos e formas heterossexualizantes, ou seja, tomando por base noções pré-culturalmente concebidas de “homem” e “mulher”.

Isso demonstra como os discursos sobre os corpos, sobre o gênero e sobre o sexo, podem mudar e configurar a compreensão em torno do conceito de “humano”. Berenice Bento (2006, p. 11), ao considerar a canonicidade de obras médicas sobre experiências travestis e transexuais, destaca que tais epistemologias produzem o “dispositivo da transexualidade”. Para a autora, a experiência da transexualidade deve ser vista como uma posição identitária de descontinuidade, como uma experiência localizada no gênero, pois reflete multiplicidade e diversidade, buscada “nas articulações históricas e sociais que produzem os corpos e que têm na heterossexualidade a matriz que confere inteligibilidade aos gêneros”.

Nesse sentido, a autora desconstrói a noção de sujeito “transexual verdadeiro”, afirmando ser a transexualidade universalizada pelo saber médico. No entanto, esse saber não diz respeito e nem consegue englobar todo o conjunto de “pluralidade de conflitos entre corpo, sexualidade e identidade de gênero internos à experiência transexual” (BENTO, 2006, p. 11). Ademais, a diferença entre travestis e transexuais é estruturada mais por questões de classe social e vulnerabilidade do que gênero e sexualidade, necessariamente. Comumente, as/os transexuais são entendidos/as erroneamente como portadores/as de um “transtorno sexual”, ou um “problema mental”, sendo necessária uma cirurgia de “redesignação sexual” para “adequarem-se” ao seu gênero; já as travestis são, por vezes, associadas à prática da

prostituição e à criminalidade – sujeitas com identidades de gênero políticas, atravessadas por relações de privilégio e opressão próprias de cada sociedade e contexto histórico.

No caso brasileiro, as identidades travestis, especialmente após 1970, passam por um processo complexo de construção identitária: o alargamento das noções de gênero e sexualidades, as tecnologias corporais, a prática da prostituição como parte da estruturação do mercado sexual brasileiro, as perseguições e violências por parte da ditadura civil-militar, além das representações midiáticas: todos esses pontos estão intrincados na elaboração das imagens em torno das travestis e suas práticas na literatura brasileira.

A partir da década de 1980 surgem inúmeras pesquisas acadêmicas⁹ no âmbito da Antropologia, da História e da Sociologia sobre as identidades travestis brasileiras. Os estudos apoiam-se, sobretudo, na discussão em torno da capacidade das travestis em “subverterem” papéis de gênero e sexualidades, estabelecendo condutas e comportamentos não necessariamente qualificadores de corpos inteiramente submissos aos regimes de poder-saber.

Trata-se de um quadro complexo de movimentações teóricas em torno das identidades travestis e da cultura brasileira. No conjunto dos trabalhos elencados, conforme aponta Letícia Lanz (2015, p. 316), estabelece-se a problemática da conceituação geral para a palavra “travesti”, além das escolhas lexicais em descrevê-las como “homossexuais” ou “heterossexuais”.

Alguns trabalhos, atentando ao contexto de produção, configuram as travestis como “rapazes de peito”, “mariposas da noite” e “invertidos” (MOTT; ASSUNÇÃO, 1987, p. 4), em uma ordem compulsória de homossexualidade, descrevendo-as a partir de critérios hegemônicos de “homem” e “mulher”, segundo Don Kulick (1998), por exemplo. Outros como “uma transformação social do malandro” (SILVA, 1993, p. 31), como indivíduos ambíguos que estabelecem uma relação ambígua com a sociedade: seres “em translação”, no qual “a errância é seu movimento, contínuo de relações fugazes, na rua, em metamorfose” (SILVA, 1993, p. 92). Outros ainda como indivíduos que interpretam e/ou ressignificam os

⁹ Podemos citar alguns textos fundamentais, obras basilares que enfocam em diferentes aspectos as subjetividades e experiências travestis no Brasil. O primeiro texto talvez tenha sido dos historiadores Luiz Mott e Aroldo Assunção, intitulado “Gilete na carne: etnografia das automutilações das travestis na Bahia, publicado em 1987. Depois desse apareceram os livros *Travesti – A invenção do feminino*, de Hélio R. S. Silva (1993), *Damas de paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*, de Neuza de Oliveira (1994), *Certas Cariocas – Travestis e vida de rua no Rio de Janeiro*, de Hélio R. S. Silva (1996), *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*, de Hugo Denizart (1997), *Travesti: sex, gender, and culture among Brazilian transgendered prostitutes*, de Don Kulick (1998), o artigo “Travestis e transexuais e os outros: identidade e experiências de vida”, de Miriam Adelman (2003), *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*, de Marcos Benedetti (2005), *Travestis – entre o espelho e a rua*, de Hélio R. S. Silva (2007), *Montagens e desmontagens: vergonha, estigma e desejo na construção das travestilidades na adolescência*, de Tiago Duque (2009), *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS*, de Larissa Pelúcio (2009) e, mais recentemente, o livro *Brazilian 'Travesti' Migrations: Gender, Sexualities and Embodiment Experiences*, de Julieta Vartabedian (2018).

símbolos e os códigos de gênero e sexualidade (ADELMAN, 2003, p. 86) e como indivíduos que subvertem o gênero e enfatizam o caráter de produção por detrás dos discursos sobre normalidade, corpo e beleza (PELÚCIO, 2009, p. 184).

Nesta dissertação rejeitamos afirmações e conceituações baseadas em um princípio unificador e “natural”, por acreditar que os discursos biologicistas não conseguem abarcar a diversidade das identidades de gênero. Assim, para facilitar o entendimento do leitor sobre a complexidade das identidades travestis construídas nos textos literários estudados neste trabalho, apresentamos possíveis (e genéricas) definições acerca de alguns conceitos que podem guiar a leitura, mesmo sabendo que toda definição corre o risco de soar como redutora:

Travestis: identidades históricas e políticas que elaboram processos, (des)apropriações e agenciamentos que fraturam a ordem binária para (re)inventar e reivindicar uma feminilidade complexa. De caráter flutuante e desestabilizador de gênero, desejo e comportamento, tais identidades estão marcadas historicamente por questões de classe social, raça e vulnerabilidade, englobando violências e abjeção.

Transexuais: identidades inicialmente nomeadas pelos discursos médicos; articulam um conjunto de conflitos na construção cultural da coerência entre sexo-gênerodesejo em torno da reivindicação social de uma identidade legitimada (homem ou mulher). Erroneamente utilizado em oposição às travestis, o termo “transexuais” não deve ser definido a partir da realização da “cirurgia de redesignação sexual”: porta-se como volátil e deve ser constantemente desconstruído. As identidades trans são múltiplas e parecem estar relacionadas mais ao caráter enunciativo (na afirmação da identidade assumida pelas pessoas trans) do que um dado estritamente corporal.

Transgêneros: identidades que estabelecem experiências de atravessamento das normas de gênero. É um conceito utilizado atualmente para englobar tanto as transexualidades quanto as travestilidades.

Sustentamos que as diferenças entre as identidades (se houver) baseiam-se em uma teia complexa de relações que não congregam apenas a sexualidade e o gênero, mas também a raça/etnia, a nacionalidade, a religião e a classe social. As inúmeras investidas teóricas somente demonstram a complexidade de definir universalmente o “ser travesti”.

As travestilidades, de modo geral, colocam em xeque o estatuto de produção da identidade coerente e determinada, questionando seus limites na cultura ocidental baseada nos “genitais” e rompendo com a lógica binária homem/mulher. Para Fernández (2003, p. 139), as travestilidades são corporalidades claramente não alienadas às prescrições do sexo, do gênero e das sexualidades, uma vez que desestabilizam e desnaturalizam o “masculino” e o “feminino” e colocam em juízo, nas palavras da filósofa Judith Butler (1993, p. 128, tradução

nossa)¹⁰, “as pretensões de normatividade e originalidade por meio das quais às vezes opera a opressão sexual e de gênero”. Segundo essa autora, as identidades sexuais e de gênero são históricas, políticas e performativas, justamente por constituírem-se a partir de uma “prática repetitiva e referencial através da qual o discurso produz os efeitos que nomeia” (BUTLER, 1993, p. 13, tradução nossa).¹¹

O conceito de “performatividade”, longe de designar um jogo livre de “autorrepresentação teatral”, refere-se ao processo de repetição regularizada das normas de gênero (a partir da heterossexualidade compulsória e do falocentrismo) sustentando e constituindo a materialidade dos corpos sexuados:

[...] a performatividade não pode ser entendida fora de um processo de iteração, um processo de repetição regularizada e obrigatória de normas [...] E não é uma repetição realizada por um sujeito; Essa repetição é o que possibilita o sujeito e constitui a condição temporária desse sujeito. Esta iterabilidade implica que a “performatividade” não é um “ato” ou evento singular, mas é uma produção ritualizada, um rito repetido sob pressão e por restrição, através da força da proibição e do tabu, enquanto a ameaça de ostracismo e até mesmo da morte controlam e tentam impor a forma de produção, mas, insisto, sem determiná-la completamente. (BUTLER, 1993, p. 95, tradução nossa)¹²

A partir dos conceitos de iterabilidade (repetição e alteração do signo linguístico, até mesmo na ausência do referente) e citacionalidade (processo de interpretação e reinvenção do signo em outros contextos), Butler sugere que as identidades são construídas discursivamente, não biologicamente dadas. As travestis, desse modo, a partir de certas práticas, produzem um corpo que não se ajusta às normas da ordem supostamente “natural”, um corpo *queer* que aponta a arbitrariedade do gênero justamente por revelar como se organizam os atos e gestos ritualizados que manufaturam o gênero. O conflito dramático nas obras literárias protagonizadas por travestis, quase sempre, perpassa esse processo de (re)iteração e produção da identidade de gênero pelas personagens, em confronto com um conjunto de normas basilares para a inteligibilidade social.

Partindo desses pressupostos, esta dissertação analisa as construções literárias de personagens travestis em três romances brasileiros contemporâneos, a saber: *A inevitável*

¹⁰ “[...] the claims of normativity and originality by which gender and sexual oppression sometimes operate.” (BUTLER, 1993, p. 128)

¹¹ “[...] as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names.” (BUTLER, 1993, p. 13).

¹² “[...] that performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed *fa* a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that “performance” is not a singular “act” or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance.” (BUTLER, 1993, p. 95)

história de Letícia Diniz (2006), de Marcelo Pedreira, *Elvis e Madona: uma novela lilás* (2010), de Luiz Biajoni, e *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, de forma a perceber sob quais regimes discursivos são construídos e (in)visibilizados os corpos travestis e, além disso, como as narrativas lidam com o acesso à voz, a subjetividade subalternizada, os estigmas, as possíveis relações de ruptura e o convencionalismo estruturado nos textos.

No romance *A inevitável história de Letícia Diniz*, publicado pelo escritor e dramaturgo Marcelo Pedreira em 2006, o enredo trata da vida e da morte da personagem Letícia Diniz: uma travesti de Porto Velho que, aos 16 anos, em meados dos anos de 1990, decide mudar-se para o Rio de Janeiro para trabalhar com a prostituição e, posteriormente, como atriz pornô na Itália. O romance acompanha a formação da identidade de Letícia, os rituais de iniciação, as violências, a luta pela sobrevivência, os desejos, os prazeres e a sua melancolia recorrente, evidenciada nos diários deixados pela personagem. A partir de um foco narrativo com a visão de Fernando, um ex-namorado de Letícia, com interesse de “cartografar” a existência da personagem, submergem no romance figuras caricatas, estereotipadas (a gay Matheus, Alicinha e Dona Gorda) e outras com alguma complexidade (Tio Cristina e Tatiana), revelando a tensão que o romance coloca em torno da construção do “outro”.

O segundo romance, *Elvis e Madona: uma história lilás*, publicado pelo escritor Luiz Biajoni em 2010, é uma narrativa que, a partir do narrador em terceira pessoa, trata do encontro e do relacionamento afetivo-sexual da travesti Madona, *performer*, cabeleireira, confeitadeira, atriz pornô e prostituta de Copacabana, com a lésbica Elvis, uma fotógrafa e motogirl. O enredo é impulsionado pela figura de João Tripé/João Flores, um traficante de drogas, ator pornô, ex-marido e ex-cafetão de Madona, que nutre um desejo de vingança do casal.

O romance, organizado por meio de uma linguagem oscilante nos pronomes referentes às personagens, encena a construção arbitrária da “identidade feminina” e revela, na carga performativa do gênero, o seu caráter de materialização. Nos discursos e ações das personagens Madona e Elvis, as questões em torno do gênero e das sexualidades sofrem desfigurações e conformações, de maneira a substancializar o conflito dramático do romance.

Já em *As fantasias eletivas*, romance do escritor e crítico literário Carlos Henrique Schroeder publicado em 2014, a forma e o conteúdo aparecem interconectados. A narrativa conta a história da vida conturbada de Renê, um recepcionista de hotel em Balneário Camboriú com suas afeições, crises e desafetos, e o seu encontro e amizade com Copi, uma

travesti, prostituta, jornalista e escritora argentina obcecada por fotografia e literatura. A relação dos dois, inicialmente conflituosa, com o tempo torna-se um aprendizado complexo sobre escrita, existência e identidade.

A partir dessas personagens, o romance aborda questões como a solidão, a criação literária, o desejo, a imortalidade e a memória e articula a união de diversas expressões artísticas (prosa, poesia e fotografia), convergindo na tensão discursiva entre narrador e personagens, especialmente na figura de Copi – que reclama, na forma e no conteúdo do texto, uma urgência enunciativa.

A escolha e a delimitação desse *corpus* específico devem-se ao fato das obras agruparem certas semelhanças, não apenas por abordar personagens travestis como “protagonistas”, mas por estabelecer narrativas que colocam em voga a tensão do olhar sobre o “outro”, da cisgeneridade à transgeneridade. A análise dos romances revela uma problemática posta na literatura contemporânea brasileira, estruturando contradições na construção de personagens travestis.

Assim, apesar de levar em conta as particularidades de cada narrativa, oferecemos neste trabalho uma leitura possível (e não definitiva) acerca das travestilidades, e nos inserimos em um conjunto de pesquisas recentes que abordam as experiências trans na literatura brasileira contemporânea.¹³

A partir do objetivo central, definem-se três objetivos específicos: 1) observar quais recursos discursivos e linguísticos são utilizados para descrever as personagens; 2) investigar como o discurso literário interpreta as travestis (no contexto da “inversão” ou no reconhecimento da identidade de gênero), para descrever e analisar que possíveis “verdades” podem ser construídas, discursivamente, sobre esses corpos; e 3) investigar os deslocamentos geográficos, enunciativos, ideológicos e corporais empreendidos pelas personagens, a fim de apresentar (im)possíveis mecanismos e/ou configurações de resistência.

Assim, empreender uma análise crítica focada na formação descentrada da identidade é adentrar o campo do provisório, ao passo que tratar da construção discursiva das travestis na literatura brasileira também é deparar-se com inúmeras ausências e violências. O pesquisador Anderson Luís Nunes da Mata (2010) chama a atenção para a construção de novos paradigmas críticos que suportam a complexidade e a descentralidade da literatura contemporânea brasileira, trazendo ao debate literário identidades e espaços até então

¹³ Como atestam os trabalhos de Adelaide Calhman de Miranda (2008), as pesquisas de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2016, 2018), Francine Natasha Alves de Oliveira (2016, 2017), Leocádia Aparecida Chaves (2018, 2019) e Amara Moira (2018).

silenciados (MATA, 2010, p. 153). A partir da crítica culturalista, objetiva-se questionar a hegemonia de determinados discursos ainda persistentes no resguardo de identidades inquestionáveis, produzindo um espaço de articulação com pontos de vista destoantes e experiências outras.

Mata sustenta a necessidade de pensar uma “ética da inclusão” alinhada e atrelada aos problemas próprios da literatura, mesmo na afirmação ou na disjunção. A questão é pensar a construção literária como uma demanda ética (MATA, 2010, p. 154), na qual interessa o olhar crítico sobre as vozes presentes e as estratégias de produção de si e do “outro”, entranhadas no texto como matéria ficcional e política.

A crítica *queer*, como um dos instrumentos analíticos de textos literários, interroga e deforma personagens, autores e formas estéticas, pois a literatura está intimamente inserida na cultura e dialoga com as forças de poder, opressão e resistência presentes na sociedade. Para Cláudia Maria Ceneviva Nigro (2015, p. 16), a atividade literária é espaço possível para problematização do discurso sobre o gênero, pois o território da escrita ficcional:

[...] quebra os signos e artefatos do considerado essencial e os recompõe com a invenção, a fragmentação. Ao reavaliar os espaços ocupados pelo gênero na obra literária, reavaliam-se os papéis das personagens femininas/ masculinas e cria-se o lugar para a ruptura.

Uma perspectiva de analítica *queer* estabelece diversas estratégias de leitura, crítica e interpretação da literatura: a) a posição assumida pelo narrador e o discurso que (de)marca as personagens demonstrando complexas relações de poder, hegemonia e subalternidade; a forma como o narrador relaciona e utiliza determinados vocábulos e expressões reafirmadoras do campo semântico da heteronormatividade; b) a distribuição de vozes (ou não) às personagens e a forma como os discursos delas (e sobre elas) são construídos; além da posição subjetiva (ou não) das abjeções, as ações e os silêncios escondidos por detrás dos discursos; c) a organização dos saberes sobre o gênero, as sexualidades e outras condições dispostas no texto; a possibilidade de leituras históricas, sociais e políticas da forma como os saberes perfazem um desejo compulsório heteronormativo e cisgênero em determinadas perspectivas.

As estratégias apontadas não são unívocas e inseparáveis, pelo contrário, se interrelacionam. O texto possui uma multiplicidade de significados contrapostos às universalizações e, nesse sentido, por meio da crítica *queer*, estabelece-se a forma de “leitura de oposição” que torna evidente o “sistema ideológico do texto” – articulado, sobretudo, com as violências, as desigualdades e as movimentações políticas de legitimação.

Os romances estudados pedem um enfoque com fundamentação teórica que exige ênfase nos estudos de gênero, uma vez que se inclui na fronteira na análise da forma e do conteúdo. Assim, este trabalho está ancorado nas perspectivas *queer*, principalmente nas postulações de Butler (1993, 2003, 2004) e Preciado (2014), com os conceitos de “performatividade” e “abjeção”, nas abordagens socioculturais acerca das travestilidades, Fernández (2003, 2004), Benedetti (2005), Pelúcio (2009), Lanz (2015) e Vartabedian (2018).

A pesquisa tem, ainda, como aporte teórico, os estudos de Foucault (1997, 1996, 2014, 2018), acerca das noções de sexo e corpo; Candido (2005) e Fernandes (2016) sobre a personagem ficcional; Hall (2006) sobre o “sujeito fragmentado”; além de teorias literárias contemporâneas, a partir de Dalcastagnè (2012) e Santos e Oliveira (2010).

A dissertação está organizada em três capítulos, enfocando aspectos relacionados às descrições do corpo travesti, à(s) voz(es) assumida(s) nos textos, os estereótipos e os deslocamentos. O primeiro capítulo, intitulado “De nenhum ou muitos passaportes”, é dividido em três subcapítulos: 2.1) Ela é amapô de carne e osso, silicone industrial, 2.2) O conceito de identidade ou a estrela (perdida) nesses mares do sul e 2.3) Personagens travestis e a ordem heterocentrada nos romances.

Nesse capítulo, discutimos o caráter fragmentado das identidades frente ao processo de globalização, desfiguração das fronteiras e desfazimento das “paisagens” de classe, raça e gênero, exemplificando os processos de construção da identidade não mais ancorada em moldes normativos a partir do romance de Schroeder. Expomos o contexto da crítica literária acerca das subjetividades subalternas, enfocando uma breve produção histórica das travestilidades, com exemplo de obras da literatura brasileira, além de analisar como a ordem heterocentrada está disposta na forma e no conteúdo dos romances estudados.

Já o segundo capítulo, “As sereias, seus cantos e silêncios”, organiza-se a partir de quatro tópicos. Nos primeiros três tópicos, 3.1) Letícia e o mapa rasurado para nadar contra as marés, 3.2) Foi em Copacabana que eu vi Madona e 3.5) Os mil atalhos de Copi ou como construir uma nau de palavras, problematizamos a figura do narrador presente nas obras – todos em terceira pessoa –, enfocando o caráter político do discurso organizado e proferido por essas vozes. Com um destaque por vezes erótico-exótico-sexual dos narradores, analisamos como o foco narrativo e a enunciação também desempenham um papel de reafirmação da subalternidade das personagens. O conceito utilizado é o de “abjeção”, baseado no pensamento de Judith Butler (2004). Considerada pela autora como “aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social”, a abjeção é uma operação discursiva que institui e define os limites na territorialidade dos corpos e experiências consideradas

humanamente vivíveis.

No último tópico, 3.4) A construção da voz das personagens travestis, apresentamos uma análise acerca da forma como as vozes das personagens são evidenciadas, quais discursos são elaborados e como o processo de enunciação subalterna está disposto nas narrativas.

Por fim, o terceiro e último capítulo, sob o título de “Gozo, cuspe e outros líquidos”, está organizado em três subcapítulos: 4.1) Até perder de vista tudo o que não seja corpo – e palavra, 4.2) A poética de atracar barcos no mesmo cais e 4.3) De todas as partes, de todos os portos, cartografamos e analisamos os discursos em torno das travestilidades expostos nas obras sob os prismas da sexualidade exacerbada, do caráter de “disfarce” ou “fantasia”, as problemáticas ambíguas em torno do gênero e da sexualidade das personagens, as reafirmações dos estereótipos resguardados às travestis (como a prostituição, a morte e a tragicidade), bem como a noção de “deslocamentos geográficos” como metáfora das mudanças corporais e discursivas empreendidas pelas personagens.

Este trabalho, assim, objetiva contribuir com o arcabouço crítico acerca das questões de gênero e, mais especificamente, das travestilidades na literatura brasileira. Buscamos o reconhecimento e o alargamento dos conceitos de humanidade e democracia, frente a uma temporalidade difusa e diversa, sabendo que “há coisas que só a literatura com seus meios específicos pode dar” (CALVINO, 1990, p. 11). Ademais, mergulhar no oceano dos sentidos e significados sobre as travestilidades é deparar-se com cantos, discursos, poéticas e desejos dissidentes – com corpos-sereias-textos afundando barcos.

2 DE NENHUM OU MUITOS PASSAPORTES

Depois caminha dentro da água de volta à praia. Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já andaram sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas. (LISPECTOR, 2016, p. 427)

A crítica pós-estruturalista dos anos finais da década de 1960 e o início da década de 1970, coloca em xeque a essencialidade e o humanismo clássico como formas de pensar o objeto cultural e sua relação com a diversidade de perspectivas, experiências e contextos. O indivíduo não pode ser mais enquadrado em leituras e modelos estanques, pois é formado por complexas estruturas psicológicas, sociológicas e linguísticas.

A partir das contribuições de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Roland Barthes, o pós-estruturalismo converte-se em um conjunto diversificado de abordagens que, muitas vezes, apenas comungam o fato da relativização do significado. As principais implicações da crítica pós-estruturalista são a desconstrução da noção de “sujeito”, ao focar a realidade humana construída, a consciência descentralizada e a pretensa unidade histórica linear e definitiva (BONICCI, 2009, p. 147).

Os pós-estruturalistas entendem a obra literária como um objeto cultural construído em sociedade¹⁴ a partir de condições específicas de produção: as condições de classe, etnia/raça/cor, idade, escolaridade, gênero e sexualidades. Nesse sentido, a obra possui múltiplas formas de leitura e interpretação, atravessada por instâncias de poder e controle, além de o significado não ser dado no texto, nem fica a cargo do autor reivindicá-lo. O empenho teórico em analisar a obra em confluência com o contexto histórico, político e social levou os críticos pós-estruturalistas à transdisciplinaridade, no intuito de desconstruir uma tradição literária de escrita masculinista, heterossexual, branca e dominante.

O conceito de “desconstrução”, proposto por Jacques Derrida em *De la Grammatologie* (1967), torna-se fundamental para os críticos contemporâneos analisarem os processos de interpretação e de produção da diferença. Para Lugarinho (2001, p. 38), o desconstrucionismo de Derrida propõe a revisão dos conceitos linguísticos, pois centra-se na

¹⁴ No Brasil, a crítica pós-estruturalista ganha força na década de 1980, introduzida como possibilidade de estudo das produções literárias escritas por mulheres. Inicialmente, o foco de análise baseou-se na busca de uma “escrita feminina”, ou seja, objetivava analisar as relações entre “ser mulher” e “escrever como mulher” e os paradigmas aí embutidos, a partir dos pressupostos dos estudos de gênero. Logo depois, tal parâmetro sofre modificação: passa-se a observar a mulher não só como autora, mas também como leitora e personagem das obras literárias. Essa mudança privilegia os modos de configuração das imagens do sujeito “mulher” no texto literário e as formas com as quais essas imagens estão inter-trans-relacionadas ao espectro cultural em que são produzidas.

relação entre texto e contexto. Em outras palavras, a noção opera na desconstrução da “verdade” que o simbólico (lugar da ideologia e dos modelos de compreensão do mundo) permite construir:

Operar a desconstrução é, portanto, agir como o psicanalista que desloca sentidos do discurso do analisando levando-o a compreender o jogo sintagmático de que é prisioneiro. Para Derrida, esse deslocamento opera uma transformação de sentido, levando qualquer interpretação a ser considerada válida. Desconstruir está além da dessacralização, além da acusação de que a ideologia é o que constrói a nossa forma de compreender o mundo. Desconstruir é uma forma de fazer com que o mundo seja percebido no fulgor dos sentidos que proliferam por todos os objetos. (LUGARINHO, 2001, p. 38)

Assim, a desconstrução, entendida como transformação e deslocamentos de sentidos, oferece-nos um modo de leitura não baseado em modelos binários ou logocentristas. Não interessa somente a forma como o discurso literário é organizado, mas também o seu lugar de produção e operação de sentidos – o que desconfigura as posições estanques dos binarismos tradicionais (centro/margem, natural/artificial, masculino/feminino, homem/mulher), em que o significado é relacional e um polo detém poder e dominação sobre o outro.

Desconstruir não significa destruir, mas deslocar e abrir-se a outras possibilidades de verdade: na operação de desfazimento das dicotomias, cada um dos polos “supõe e contém o outro, evidenciando que cada polo não é uno, mas plural, mostrando que cada polo é, internamente, fraturado e dividido” (LOURO, 2013, p. 35). Desse modo, os pensamentos de autores e autoras como Judith Butler, Eve Sedgwick, Teresa de Lauretis, Michael Warner e David M. Halperin, ancorados/as nas perspectivas pós-estruturalistas, nos estudos feministas e nos estudos *gays* e *lésbicos*, servem de base para a conjunção de um campo de estudos amplo e transdisciplinar de enfrentamento da organização política e cultural das desigualdades, violências e da polaridade rígida de gênero e sexualidades: as perspectivas *queer*.

Estruturadas a partir de crises políticas e acadêmicas (a “invenção” da AIDS, o questionamento da heterocentricidade dos movimentos *gays* e *lésbicos*), com origens temporais dispersas e complexas (na década de 1980, mas as ideias talvez tenham sido germinadas muito antes), as abordagens *queer* constituem-se como um movimento acadêmico e político, com propostas teóricas e metodológicas que desafiam as identidades enquadradas pelas disciplinas, questionam os processos de significação cultural e ressignificam os corpos e experiências tradicionalmente rechaçadas e violentadas pela história oficial e masculinizada.¹⁵

¹⁵ As primeiras incursões brasileiras pelo campo *queer* foram realizadas na área da Educação, a partir dos trabalhos da professora Guacira Lopes Louro, logo depois a abordagem tomou conta de outras disciplinas das ciências humanas e sociais. Para saber mais sobre a construção histórica e epistemológica das perspectivas *queer*,

Na obra *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, publicada em 1990, considerada um marco das abordagens *queer*, Judith Butler apresenta uma crítica feminista de bases pós-estruturalistas flagrando os regimes de produção e regulação das identidades sexuais e de gênero. A autora rejeita essencialidades identitárias e discorre sobre uma “construção variável da identidade”, buscando incluir identidades de gênero divergentes como sujeitos políticos.

Em sua posição genealógica, Butler não busca as origens do gênero ou da identidade “genuína”. A autora “investiga as apostas políticas, designando como origem e causa categorias de identidade que, na verdade são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos” (BUTLER, 2003, p. 9), e não meros “fatos naturais”. Butler critica o “não-lugar” estabelecido para os indivíduos *queer*, reiterado a partir da colonização, da precariedade, da violência e da exclusão e estruturado pelo regime da heterossexualidade compulsória, da cisgeneridade e do falocentrismo – produtores do culturalmente entendido como “homem”, “mulher”, “masculino” e “feminino”.

Partindo da crítica foucaultiana sobre a formação do sujeito presente no primeiro volume *d’A História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1976) e também no *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975), Butler analisa a relação entre sujeito, poder e gênero e argumenta que as padronizações de gênero são impressas nos corpos por meio de processos de repetição iterada e compulsória das normas. Ao aproximar a categoria “sexo” da categoria “gênero”, Butler afirma não haver uma relação causal entre ambas, porque “o sexo talvez tenha sido desde sempre gênero” (BUTLER, 2003, p. 25). A configuração das normas de gênero e do sistema sexo-gênero em masculino e feminino seria a base significativa do “sexo” enquanto instância natural (macho e fêmea). O ideal normativo e regulador das identidades de gênero, no âmbito das relações de poder-saber, forja a existência da categoria “sexo” como natural:

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual a “natureza sexuada” ou “um sexo natural” é

recomendamos os textos “Como traduzir a teoria queer para a Língua Portuguesa”, de Mário César Lugarinho (2001), *A bicha está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da teoria queer no Brasil (1980-2013)*, de Fernando José Benetti (2013), “Estranhando as ciências sociais: notas introdutórias sobre teoria queer”, de Richard Miskolci (2014) e “A Teoria Queer em uma perspectiva brasileira: escritos para tempos de incertezas”, de Arkley Marques Bandeira (2019).

produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura. (BUTLER, 2003, p. 25, grifos da autora)

O sujeito de Butler, desse modo, não possui uma identidade essencial, estabelecida anteriormente ao discurso. Tomando como crítica o “sujeito do feminismo”, a autora desconstrói o gênero e a suposição da existência de um “ser mulher” inquestionável. Para Butler, o “sujeito feminino” é construído discursivamente, pois o gênero é uma categoria performativa, relacional e contextual, uma “relação entre sujeitos socialmente construídos, em contexto especificáveis” (BUTLER, 2003, p. 29). Ela assinala que “o ‘feminino’ não aparece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de ‘mulher’, e porque ambos os termos ganham seu significado problemático apenas como termos relacionais” (BUTLER, 2003, p. 9).

O conceito de “mulher”, então, é um termo em processo no qual não se pode dizer que haja origem ou fim, e que “como prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações” (BUTLER, 2003, p. 59). Butler, ao desconsiderar a hipótese da relação causal entre o sexo, o gênero e a sexualidade, argumenta que o gênero é, antes de tudo, não-natural. E a categoria de “sexo” é, senão, uma categoria discursiva, um produto e meio de articulação da heterossexualidade compulsória e da cisgeneridade, que, por meio dos discursos e da lei, produzem identidades de gênero “naturais”, “saudáveis” e “produtivas”.

Partindo da teoria dos atos de fala, do filósofo britânico John Langshaw Austin, presente no livro *How to Do Things with Words* (1955)¹⁶ e do texto “Signature Event Context” (1972), do filósofo Jacques Derrida, Butler considera que a categoria “sexo” é o efeito do discurso de unidade corporal imposto a um conjunto de atributos: não existe um “eu” fora da linguagem, o gênero é um ato performativo-produtivo daquilo que nomeia. O ato de conclamar “É menina!”, no nascimento de uma criança, é um ato performativo, pois cria, nomeia e autoriza por meio de uma fala-ação: a imposição simbólica do “tornar-se menina” é condicionada à formação de uma feminilidade produzida e reiterada a partir de certas normas culturais generificadas. A “citação” constante de tais normas é o que qualifica esse “corpo-menina” sob a viabilidade cultural:

[...] as normas reguladoras do “sexo” trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a fim de consolidar o imperativo

¹⁶ Austin sustenta e distingue dois tipos de enunciados: os constatativos (descrevem ou relatam algo) e os performativos (realizam-se exatamente no ato de fala). Ao dizer que o gênero é performativo, Butler declara justamente que os corpos não são meramente descritos, mas produzidos no ato mesmo da descrição.

heterossexual. (BUTLER, 1993, p. 2, tradução nossa)¹⁷

Em “Signature Event Context”, um dos conceitos primordiais de Derrida é o de “citacionalidade”. O conceito relaciona-se diretamente à ideia de performatividade: sustentada nas noções primárias de Austin, o autor desconsidera a noção de que os performativos (bons e malsucedidos) dão-se apenas a partir de um contexto e com intenção autoral. Derrida argumenta que as citações das normas podem configurar-se de formas inesperadas e imprevisíveis, recebendo diferentes citações, uma vez que os signos linguísticos são vistos sempre como “fracassos”, ou seja, os sentidos podem ser deslocados e ressignificados. Butler vê justamente na “fragilidade” do signo linguístico como estratégia de transgressão *queer*, pois suplanta a exclusão das identidades tidas como abjetas.

A filósofa entende a identidade de gênero a partir da complexa repetição de normas, atos corporais que encenam e materializam o gênero nos corpos, sendo performativamente construída. A noção de performatividade,¹⁸ discutida inicialmente em *Gender Trouble* (1990) e aprimorada em *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993), é central na crítica butleriana. O gênero está relacionado aos processos sobre os quais as ideias de masculino e feminino são (re)formuladas, representadas, produzidas, naturalizadas, mas também desconstruídas. Não se trata de algo inerente ao ser, mas algo feito – uma continuidade de atos repetitivos:

Se o gênero é performativo, então se deduz que a realidade do gênero em si mesma é produzida como um efeito da ação do gênero. Embora existam regras que governam o que será e o que não será considerado real, e o que será ou não inteligível, se questionam e se reiteram no momento em que a performatividade empenha sua prática citacional. Sem dúvida, se citam padrões que já existem, essas regras podem ser desterritorializadas por meio da citação. Também podem ser expostas como não-naturais e não-necessárias quando ocorrem contextualmente e através de uma forma de incorporação que desafia a expectativa de normatividade. O que isto significa é que, por meio da prática da performatividade de gênero, não podemos apenas observar como as normas que governam a realidade são citadas e reiteradas, mas também podemos entender um dos mecanismos nos quais a realidade é reproduzida e alterada no curso dessa reprodução. (BUTLER, 2004, p. 218, tradução nossa e grifos da autora)¹⁹

¹⁷ “[...] the regulatory norms of ‘sex’ work in a performative fashion to constitute the materiality of bodies and, more specifically, to materialize the body’s sex, to materialize sexual difference in the service of the consolidation of the heterosexual imperative.” (BUTLER, 1993, p. 2)

¹⁸ O conceito de performatividade não deve ser confundido com o conceito de performance, pois a performatividade não diz respeito a um ato voluntarista, ou uma ação feita por um agente: a própria performatividade produz o agente do ato, nos dizeres de Butler. Para Vanderley e Reis Filho (2017, p. 186), “o conceito de performatividade, diferente de performance, deve ser compreendido a partir de normas impostas aos sujeitos e com relação às quais eles podem viver ou entrar em conflito, normas que vêm de fora, mas são internalizadas e literalmente incorporadas.”

¹⁹ “If gender is performative, then it follows that the reality of gender is itself produced as an effect of the performance. Although there are norms that govern what will and will not be real, and what will and will not be intelligible, they are called into question and reiterated at the moment in which performativity begins its

Nesse sentido, como aponta Butler, se o gênero é uma fabricação que necessita ser reiterada e produz a aparência de estabilidade, então não se pode dizer efetivamente que existam gêneros “verdadeiros” ou “falsos”, mas uma relação entre os discursos na produção dos efeitos de “verdade” de uma identidade estável, naturalizada a partir de princípios e práticas cisgêneras, heterossexuais e masculinas.

Assim, no solo pós-estruturalista as abordagens *queer* fincam suas bases filosóficas de crítica cultural e de compreensão da linguagem como mecanismo de produção dos sentidos sobre os corpos, o gênero, as sexualidades e as identidades. Como forma de crítica e de leitura literária, o *queer* vê na teoria butleriana o arcabouço político e acadêmico de análise da diferença. Nessa perspectiva, os estudos literários apropriam-se das postulações *queer* para refletir, analisar e questionar as implicações da escrita – na figura de escritores e escritoras – e nas intersecções de produção e construção literária de personagens, espaços e discursos nas obras literárias.

Como matéria ficcional, as travestilidades podem ser lidas como uma das tradições mais presentes (apesar de pouco estudadas) no imaginário cultural brasileiro, especialmente na literatura. Identidades alicerçadas historicamente na abjeção, em sentido amplo, as travestis²⁰ são a mistura de uma construção discursiva e corporal. A produção do corpo travesti é permeada por negociações e deslocamentos: são corpos que “perturbam, incomodam, desestabilizam porque promovem fissuras na norma estabelecida socialmente” (LONGARAY, RIBEIRO, 2016, p. 780). Na literatura, portam-se como corpos em “estado de rascunho” permanente, corpos indizíveis, obscenos (fora de cena) e (in)visíveis, nos quais o discurso dominante atravessa e interpela (e, muitas vezes, desumaniza).

Como eroticidades *queer*, politicamente situadas, as travestilidades deslocam a relação do gênero e das sexualidades com a “natureza”, dando lugar a novos sexos, sexualidades e gêneros (FERNÁNDEZ, 2003, p. 146). Por acionarem um conjunto de relações de poder (políticas, culturais e sexuais), as personagens travestis são quase sempre resguardadas à estereotípiã, ao fetichismo e à exclusão: perpassam, por vezes, na seara do “disfarce” ou da

citational practice. One surely cites norms that already exist, but these norms can be significantly deterritorialized through the citation. They can also be exposed as nonnatural and nonnecessary when they take place in a context and through a form of embodying that defies normative expectation. What this means is that through the practice of gender performativity, we not only see how the norms that govern reality are cited but grasp one of the mechanisms by which reality is reproduced *and* altered in the course of that reproduction.” (BUTLER, 2004, p. 218)

²⁰ No corpo deste trabalho, a marcação pronominal das travestis se dará sempre no feminino (a travesti), como forma de respeitar o posicionamento que assumem no âmbito subjetivo, cultural, político e social. No entanto, as formas como as marcações (ele/ela, o/a, traveco/traveca) aparecem nos textos literários serão mantidas, uma vez que servem como foco de análise para a discussão proposta.

“fantasia”, como “homens vestidos com roupas do sexo oposto”, “homossexuais que vestem com roupas de mulher” ou “homens gays que se prostituem e vestem roupas de mulher”, além do conceito essencialista de “pretensas transexuais”.

Com a progressiva globalização, as mudanças socioeconômicas, o alargamento das fronteiras nacionais e a construção de campos teóricos contraculturais (como as perspectivas *queer*), abre-se um campo complexo de novas subjetividades ficcionais e sociais. As certezas em torno dos conceitos de “cultura”, “identidade”, “nação” e “cânone”, segundo Sonia Torres (2001, p. 11), têm se mostrado cada vez mais problemáticas, instituindo a crise nos paradigmas tradicionais e referenciais de leitura e interpretação das manifestações artísticas.

As antigas narrativas, alinhadas a um projeto totalizante, objetivo e hegemônico tornaram-se insuficientes. Em contrapartida, surgem produções que cedem espaço às escritas e às experiências convocadoras de diversas centralidades, promovendo uma revisão do cânone literário, da tradição e da própria noção de “representação”.

Neste primeiro capítulo, consideramos, segundo Beatriz Resende (2008, p. 65), ao tratar da literatura contemporânea, a produção de “diferentes configurações identitárias, emergências de novas subjetividades, de novas vozes e, conseqüentemente, de novas configurações narrativas”, com sujeitos fragmentados e deslocados colocando em questão a vigência de regimes discursivos uníssonos, a sustentabilidade de noções como “verdade”, “centro”, “representação”, além da noção de “sujeito”, estabelecido por via de uma “alteridade radical” entre personagens, narradores e escritores. Trazemos para o trabalho, ainda no primeiro capítulo, uma breve tentativa de esquadramento das experiências travestis em algumas obras da literatura brasileira e as implicações políticas e históricas estruturadas nessas narrativas.

2.1 Ela é amapô de carne e osso, silicone industrial

No trabalho recente de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2016), na tese *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980*, a presença das personagens travestis está relacionada às mudanças e contradições histórico-culturais do Brasil do século XX.²¹ O autor destaca a produção de

²¹ Fernandes (2016), ao investigar os processos e modos de produção das personagens travestis na literatura publicada entre 1960-1980, também flagra as mudanças de comportamento na sociedade brasileira. De fato, na década de 1950, com as mudanças estruturais, reflexo da expansão das grandes cidades, do advento da televisão

“uma maneira singular de construção literária” nas obras desse período, evidenciando:

[...] 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. [...] registram o surto de HIV, a opressão e violência da ditadura militar, os modos de ser e viver como travesti em diferentes períodos. (FERNANDES, 2016, p. 170)

Ao traçar um panorama dessas personagens em contos, romances, novelas e peças de teatro, o autor percebe a persistência da tradição na forma de interpretar os corpos travestis, uma recorrente criação na “maneira de descrevê-las pelos narradores, nos destinos e desfechos das narrativas e nas imagens utilizadas para configurar esses sujeitos ficcionais” (FERNANDES, 2016, p. 15).

Concordando com as premissas apontadas pelo crítico literário Antonio Candido (2006) e afirmando o processo pelo qual o texto literário plasma a “realidade” por meio da matéria ficcional, as obras analisadas por Fernandes configuram-se como importantes objetos para se pensar a literatura brasileira produzida entre os períodos das revoluções culturais, sociais e sexuais, seja a repressão na ditadura civil-militar, a revolução sexual da década de 1960, a constituição dos movimentos gays, a “invenção” da AIDS e a própria constituição do sujeito travesti midiaticizado a partir das décadas de 1970/1980.

Com efeito, esses acontecimentos influenciaram a forma como as travestis foram interpretadas nas narrativas, tendo sido constantemente associadas à violência, à repressão, à morte e ao abandono deliberado. As personagens travestis, na tradição literária brasileira, estão quase sempre na condição de “aberração”, “vítimas”, uma “falsificação enganosa” ou se apresentando, recorrentemente, em narrativas com “desfechos trágicos e desoladores, incorporando discursivamente preconceitos de raízes seculares” (FERNANDES, 2016, p. 13), ao mesmo tempo em que congregam beleza, sensualidade e erotismo. Além disso, as personagens acabam por ocupar “lugares comuns”, enraizados nos discursos jornalísticos e televisivos sobre a identidade travesti: a rua, a prostituição, o consumo de drogas, a personalidade assassina e perigosa, além da ambígua relação entre “vítima” e “criminosa”.²²

O desfecho trágico dos enredos, pela morte em decorrência da violência urbana ou o

e, inclusive, das tecnologias de mudanças corporais, abrem-se caminhos para o questionamento e a evidência de outras (e novas) subjetividades.

²² Há uma série de trabalhos que investigam a construção dos sujeitos travestis na mídia brasileira, por exemplo, o artigo de Victor Hugo da Silva Gomes Mariusso (2015), intitulado “Prendam, matam e comam os travestis”: a imprensa brasileira e seu papel na exclusão da população LGBT (1978-1981); “A travesti chegou e te convida pra roubar”: representações sociais e sujeição criminal de travestis na mídia policial, de Caio César Klein (2016), ou *A representação simbólica de travestis na mídia: uma análise do período entre 2000 e 2014 no Jornal Folha de S. Paulo*, de Annelize Pires Augusto (2017).

suicídio, pode ser entendido a partir do atravessamento provocado pelas personagens nas noções de masculino/feminino, homem/mulher e ativa/passiva, ao passo que exhibe, também, o caráter de desconcerto e perplexidade das narrativas literárias frente às travestilidades (MOIRA, 2018, p. 19). Basta lembrar, por exemplo, o conto “Dia dos namorados”, presente em *Feliz Ano Novo* (1975), do escritor mineiro Rubem Fonseca. O conto narra a história do banqueiro J.J. Santos ao descobrir que a prostituta Viveca, contratada para prestar os serviços sexuais ao banqueiro, na ocasião em que é abordada no calçadão do Rio de Janeiro, era uma travesti.

O narrador qualifica a reação do banqueiro em tom de indignação e violência, expressando o medo ao descobrir que a personagem não possuía uma vagina, mas um pênis: “Não era uma garota. Era um homem, o pênis se refletindo, ameaçadoramente rijo, nos inúmeros espelhos” (FONSECA, 2012, p. 36); a mesma garota que, momentos antes, desfilava pela calçada em “perfeito equilíbrio físico, sabendo colocar o pé no chão e distribuir o peso pelos músculos do corpo enquanto se movimentava” (FONSECA, 2012, p. 35), de forma a demonstrar certa integridade (corporal e moral) da personagem antes da “descoberta” do genital – como se existisse, no pênis, uma “verdade irrefutável” tornada obscura e desintregada.

O conto descreve, em algum aspecto, o fato de que a diferenciação entre “homens” e “mulheres” já não é tão clara e autoevidente. Para Shari Thurer (2005, p. 1), em *The End of Gender*, os signos que sustentavam as noções essencialistas de “homem” e “mulher” estão cada vez mais esvaziados de sentido: “nós não vemos dois gêneros, mas algo mais próximo de um cruzamento entre eles, um ponto qualquer dentro de um *continuum*”.²³

O banqueiro J.J. Santos acusa Viveca de roubar o dinheiro de sua carteira e a discussão entre ambos é levada à delegacia: “Nenhum dos policiais parecia interessado em revistar Viveca. Então me deu aquele estalo. Agarrei os cabelos de Viveca e puxei com força. Os cabelos saíram na minha mão e quatro notas de quinhentos voaram pelo ar e foram cair no chão” (FONSECA, 2012, p. 38). A narração, além de flagrar as violações sofridas pelo corpo ficcional de Viveca, reproduz a imagem abjeta da travesti como sujeito alicerçado na “enganação”: ao puxar a peruca da personagem, o banqueiro não apenas revela a “verdadeira identidade” da personagem, mas prova (pela violência) que Viveca seria, também, uma ladra.

No romance *Crônica da casa assassinada* (1959), do escritor mineiro Lúcio Cardoso, uma narrativa importante para analisar o processo de construção literária das travestilidades

²³ “[...] we see not two genders, but something more like a crossbreed, a point on a continuum”. A tradução utilizada foi feita por Letícia Lanz (2015, p. 26).

no Brasil, o rechaço e a mudança de paradigmas sobre as identidades são plano de fundo para o questionamento dos valores e dos papéis tradicionais resguardados para “homens” e “mulheres”, bem como das noções de “público” e “privado” tensionadas nas/pelas personagens.

De estrutura epistolar e polifônica, o romance de Cardoso narra a história de decadência da família Meneses em uma chácara do interior de Minas Gerais entre as décadas de 1950 e 1970. A obra é centrada na vida e na morte da personagem Nina – uma mulher que nega o “ruralismo aristocrático” do marido e dos cunhados – e no relacionamento incestuoso mantido com o seu próprio filho, André, constituindo-se como fios narrativos que interligam as cartas presentes no livro.

Tida como uma obra que flagra o desenvolvimento do espaço urbano e o conseqüente êxodo rural brasileiro, *Crônica da casa assassinada* pode ser lida também como uma metáfora do esfacelamento do patriarcado como regime de submissão. Nina é construída como “anjo exterminador”: questiona o relacionamento conflituoso com o marido, expõe as falsas aparências da família e permite-se relacionar sexual e afetivamente com o próprio filho, de modo a desajustar certas engrenagens de funcionamento da sociedade brasileira da época.

Além desta, outra figura divide espaço na narrativa: a personagem Timóteo, “o tio travesti afeminado”, melhor amigo de Nina. Juntos, Timóteo e Nina compõem o quadro complexo de desejo, abjeção e “monstruosidade” abarcado pela obra. Ao vestir-se com roupas extravagantes, performatizar e projetar-se na figura da antepassada Maria Sinhá (como se esta possuísse seu corpo com regularidade), Timóteo não somente é rechaçado pelos irmãos, herdeiros legítimos da tradição ruralista, como também sofre a angústia de viver trancafiado no quarto, submetido às inquisições e repressões familiares.

A personagem configura, sobretudo, uma condição de perturbação das fronteiras (passado/futuro, masculino/feminino, dentro/fora, novo/velho), evidenciando a potência performativa das travestilidades. Antes tida como prática pré-destinada ao privado ou à restrição artística, o “travestismo” de Timóteo sofre, no momento de decadência e enfrentamento da figura dos irmãos, como assunção ao espaço público.

Na passagem do velório de Nina, na sala da casa em ruínas, Timóteo adentra o recinto, performático, contrapondo-se ao olhar inquisidor dos irmãos. A personagem narra o momento da seguinte maneira:

Seus olhos cintilam, e compreendo que ele não perde nenhum dos meus movimentos. Que lhe parecerá mais estranho, o modo como surjo diante deste mundo que ele tanto respeita, ou as jóias que me cobrem, e que cintilam de mil cores

a cada movimento que faço? Que dirá consigo mesmo, como julgará este gesto que no fundo não compreende, mas que já cataloga com essa pressa dos seres superficiais? *À medida que me aproximo, as pessoas vão-se afastando – dir-se-ia que carrego comigo não esmeraldas e topázios, mas o emblema de uma doença horrível, de uma lepra que eles desejam evitar a todo custo.* (A causa dessa repugnância, em determinada noite que decidirão como a mais triste de suas vidas, irá encontrá-los no aconchego inocente de suas camas, e mostrará a cada um, sem que para ninguém haja possibilidade de fuga, ou esperança de redenção, a tatuagem cor de fogo com que marca seus eleitos. E antes que a madrugada surja, eles inventarão cores e perfumes para este signo, e lhe darão doces nomes, esperando que ele se converta em flor, enquanto obstinada a marca doerá como uma ferida, e só como ferida, até que se apague a luz de suas existências...) Agora, há em torno de mim um lago estagnado de silêncio. E divisando finalmente o rosto da morta, agudo sob o lenço que o cobre, sinto que a sala não existe mais, nem existem as pessoas que me fitam, nem a nossa história, nem o sonho de que somos a viva carnação. Somos apenas nossos impulsos, desatinados, e que vogam acima do tempo e da verdade como humanas correntezas. (CARDOSO, 1999, p. 480-481, grifos nossos)

Ao afrontar a ordem e o moralismo dos irmãos, vestido com roupas tidas como femininas, Timóteo expõe a violência dos discursos que o condicionou no espaço privado, silencioso e, sobretudo, invisível. Timóteo afronta os irmãos e encontra consigo mesmo em um espaço onde “a sala não existe mais, nem existem as pessoas que me fitam, nem a nossa história, nem o sonho de que somos a viva carnação” (CARDOSO, 1999, p. 481), figurando instabilidade e desordem e contaminando a casa com “uma lepra que eles desejam evitar a todo custo”. A destruição (metafórica e material) da casa, símbolo geracional do patriarcado, é produzida também em razão da publicização da imagem travestida de Timóteo, pois ao tornar pública a sua expressão de gênero, a personagem a politiza colocando-a em confronto com a ordem dos irmãos.²⁴

Outra obra literária, publicada em 1956, é considerada o primeiro romance brasileiro a figurar uma travesti como personagem protagonista. Trata-se de *Georgette* (1956), da escritora paulista Cassandra Rios. Narra-se a história de Georgette, nome adotado pela personagem Roberto (também chamado de Bob), quando em processo de transformação do corpo. Fernandes (2016, p. 58-59) comenta:

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

²⁴ Em outros romances, como *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa e *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz, a prática da apropriação de vestimentas, adereços, e até gestos, tidos como do “sexo oposto” tem caráter subversivo: ao se travestirem com roupas tidas como masculinas, as personagens femininas assumem o discurso hegemônico da masculinidade para desconstruí-lo – deixando à mostra as falhas do gênero em seu caráter construído e performatizado.

primeiro amante, a personagem Clóvis, passa a viver como Georgette, envolvendo-se em amores desventurados que a levam a um desfecho trágico.

A “transformação” da personagem em Georgette é caracterizada, sobretudo, pelo uso de “acessórios específicos”, tais como peruca, enchimentos de espuma e maquiagem pesada – ainda não ligada plenamente às tecnologias corporais (silicone, cirurgias plásticas e hormônios), hoje bastante comuns para as travestis. O adentramento das travestis no espaço público dá-se a partir década de 1970, contexto de deslocamento do espaço dos teatros, dos carnavais e dos shows para as calçadas das grandes cidades e para o trabalho com a prostituição.

Ao tornar pública a subjetividade travesti, produzida a partir de inúmeros discursos sociais midiáticos, há o esvaziamento semântico do termo “travestismo” enquanto prática temporária e restrita, como metaforiza o romance de Lúcio Cardoso. Entretanto, trata-se de uma palavra com gênese médica, carregada do estigma histórico associado à patologia (uso do sufixo -ismo), e relacionada à ideia de “fantasia”, “disfarce” e “expressões teatrais”.²⁵

A subjetivação e a politização da identidade travesti promovem outra dimensão acerca da palavra “travestismo”.²⁶ A percepção é reflexo da mercantilização do sexo e evidencia uma “nova atmosfera” na cultura brasileira:

Enquanto na década de 1960 os travestis [sic] podiam ser vistos apenas durante o carnaval ou nos espaços fechados dos clubes gays e dos shows de travestis, os anos 70 assistiram a uma proliferação acelerada de travestis pelas calçadas do Rio, de São Paulo e de outras cidades grandes, vendendo o corpo em troca de dinheiro. A promoção dos transformistas na imprensa, a maior exposição dos travestis durante o carnaval, o visual andrógino que alguns popstars introduziram na moda e nos costumes brasileiros e um abrandamento generalizado dos códigos de vestimenta e comportamento haviam criado uma nova atmosfera. O travestismo [sic] em público em qualquer época do ano, embora não aceito, tornou-se muito mais comum. (GREEN, 2000, p. 379)

Como destaca Green, ao mesmo tempo em que as travestis tornam-se sujeitas públicas, construíram-se discursos estigmatizados sobre seus corpos, constantemente associados à prostituição, à marginalidade e à periculosidade. Elias Ferreira Veras (2015) descreve e analisa o processo de transição como ponto na configuração cultural da travesti como uma identidade generificada e política na sociedade brasileira.

Explica o autor que, na entrada da década de 1980, a identidade travesti converte-se

²⁵ Até o final do século XVII os papéis femininos eram representados exclusivamente por homens.

²⁶ Para Amaral, Cruz e Toneli (2014), há uma mudança gradual ocorrida no uso das terminologias “travestismo”, “travestimento” e “travestilidade” no discurso acadêmico. Alguns autores ainda utilizam o termo, bem como demarcam a travesti a partir do artigo masculino (“o travesti”). Porém, opta-se nesta pesquisa pelo termo “travestilidades”, de acordo com a proposta de Willian Peres (2005), uma vez que consegue abarcar com maior complexidade as múltiplas experiências travestis sem realocá-las no campo da essencialidade.

por meio de uma complexa subjetivação: do “travestismo” à travestilidade – designando a transição cultural entre o “tempo das perucas”²⁷ e o “tempo dos hormônios farmacopornográficos”. Em outras palavras, a constituição da subjetividade travesti público-midiatizada no Brasil está intimamente ligada aos processos culturais vividos pelo país, principalmente à expansão da indústria de tecnologias corporais (cirurgias plásticas, hormônios, próteses de silicone) e à prostituição:

O termo travesti deixou de significar apenas uma prática eventual, clandestina e restrita aos momentos e espaços privados, para nominar um novo sujeito sexual, inseparável de sua dimensão público-midiatizada. Travesti-performance impressa nas notícias e fotografias. Travesti-prótese, encarnada através dos hormônios, silicone, maquiagem e vestimentas. Nova “identidade sexual” escrita em performances; inscrita no corpo. Travesti-carne-tinta-papel. (VERAS, 2015, p. 25)

A partir da emergência de corpos estranhados ao espaço público das cidades, a produção sistematizada de imagens culturais sobre as travestis, por jornais e revistas, principalmente a partir da imagem da transexual Roberta Close na década de 1980, constituiu-se na linha fronteira entre o “fascínio” e o “repúdio”, uma vez que Close configurava-se como “ponto de inflexão nessa representação público-midiática hegemônica, que produziu um sujeito travesti marginal, estigmatizado e abjeto” (VERAS; ANDREU, 2015, p. 50).

Em *A via crucis do corpo* (1974) há o conto “Praça Mauá”, em que Clarice Lispector problematiza a construção da feminilidade a partir das personagens Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão. Narrado em 3ª pessoa, o conto coloca sob ótica corpos femininos carregados de desejo (inclusive o sexual): Luísa – uma mulher casada que trabalha como dançarina durante a noite na boate Erótica, assumindo o nome “Carla” como “nome de guerra” – e Celsinho, amigo de Luísa, com o “nome de guerra” Moleirão, “um homem que não era homem” (LISPECTOR, 2016, p. 574) que vestia “roupas de mulher”, tinha “quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios” (LISPECTOR, 2016, p. 574), e fazia sucesso entre os clientes da Erótica.

Lispector constrói a narrativa contrastando as duas personagens, confrontando-as com convenções sociais que, por meio das ações e desejos, são insustentáveis: Celsinho/Moleirão é descrito/a com maior “aptidão em ser mãe”, enquanto Luísa/Carla não consegue cuidar do próprio gato de estimação e nega o papel de submissão ao marido. O clímax do conto sugere o embate das duas personagens em torno de uma “feminilidade verdadeira”, no momento que

²⁷ A definição para “tempo das perucas”, conforme assinala Veras (2015), não tem relação com um recorte meramente temporal, uma vez que as práticas do/sobre o corpo não cessam, mas são constantemente ressignificadas e reafirmadas.

Luísa/Carla dança com um homem “alto e de ombros largos”, que Celsinho/Moleirão desejava sexualmente, deixando-o/a furioso/a:

Então Carla disse:

– É tão bom dançar com um homem de verdade. Celsinho pulou:

– Mas você não é mulher de verdade!

– Eu? como é que não sou? espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura.

– Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa nenhuma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!

Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima.

[...]

Era verdade: não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela. (LISPECTOR, 2016, p. 576-577)

O conto de Lispector ilustra, de certo modo, o caráter reiterativo e arbitrário das identidades de gênero, enfocando a produção de feminilidades deslocadas do modelo tradicional, além de estabelecer uma leitura possível da travestilidade a partir de corpos e desejos ativos, uma identidade construída – como todas as outras –, e não uma “falsificação” de mulher.

Antes das décadas de 1970 e 1980, as travestis estavam intimamente associadas à homossexualidade e à fantasia, sendo interpretadas pelas páginas policiais e por outros meios de comunicação como “um homossexual que se veste com roupas de mulher e que faz sexo por dinheiro”, extremamente “perigosas” e “imorais” à construção harmoniosa do espaço público:

Ao risco de ordenamento dos gêneros, soma-se a ameaça de ordenamento da cidade. Ao “excesso” de gênero, mistura-se o “excesso” de sexualidade. À abjeção por não habitar a inteligibilidade dos gêneros, acrescenta-se a abjeção por habitar e partilhar com outros não-sujeitos as “zonas inóspitas” da cidade, cuja metáfora da noite, como lugar de vivência travesti, mas também do desconhecido e do perigo, parece revelar. (VERAS; ANDREU, 2015, p. 50)

Desse modo, as disputas simbólicas em torno de legitimidade fazem parte das trajetórias de travestilidades no Brasil. Seguindo as constatações de Fernandes (2016), paralela à construção de um cenário (por vezes paradoxal) de mudanças culturais sobre o corpo, o gênero e as sexualidades, a própria literatura como parte inseparável da cultura, impregna-se dessas subjetividades. Fernandes (2016, p. 66) destaca diversos romances do século XX que trazem personagens travestis como protagonistas: *Uma mulher diferente* (1965), de Cassandra Rios, a novela “O milagre” (1978), de Roberto Freire, a peça *Shirley* (1979), de Leopoldo Serran, *O Travesti* (s.d), de Adelaide Carraro, *Stella Manhattan* (1985),

de Silvano Santiago, *O fantasma travesti* (1988), de Silvia Orthof, *Nicola* (1999), de Danilo Angrimani. Destacamos, ainda, outras obras literárias do século com a presença de personagens travestis: *República dos assassinos* (1979), de Aguinaldo Silva, *Hilda Furacão* (1991), de Roberto Drummond, *Princesa* (1994), de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *O fascínio*, de Tabajara Ruas, *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho e *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varela.

Como apontado, a literatura traz uma gama de personagens travestis que podem servir como *corpus* de interpretação de mudanças complexas e preconceitos em relação às noções de corpo, de sexualidade e de gênero na sociedade brasileira. Paradoxalmente, também é um espaço de reafirmação de determinados olhares, perspectivas e “histórias únicas”.

No espaço da literatura brasileira contemporânea é perceptível a presença de produções literárias que encenam a experiência travesti, destacando, além do crescimento da publicação de obras, a partir dos anos de 1990, também a tematização da travestilidade a partir de olhares diversos, desde a reafirmação de estereótipos e da voz heteronormativa e cisgêna à desconstrução da identidade essencial e estigmatizada. Em um microconto, presente no livro *100 histórias colhidas na rua* (1996), do escritor paulista Fernando Bonassi, a hostilidade com o “outro” divide espaço com a experiência urbana conturbada:

Pára na esquina da República do Líbano com a Juscelino Kubitschek. Fica com o vidro fechado até que o travesti esteja no meio da calçada, caminhando em sua direção. O vidro elétrico desce vagarosamente, descortinando a pistola automática. Atira uma vez. Na calçada. Com silenciador parece um assobio. O travesti mal percebe. Observa a poeira subir na contraluz dos faróis. Diz: “Dança.” Atira mais duas vezes. O travesti foge dos tiros. Desequilibrado nos saltos altos, recebe o quarto disparo na coxa. Cai. Deita na calçada. Chora. O homem desce do carro, dá a volta e acerta entre os olhos. Não suporta ver ninguém sofrendo. (BONASSI, 1996, p. 37)

A ação é narrada em 3ª pessoa, por um narrador onisciente que apresenta os fatos externos, conhece a história, a vivência e os pensamentos das personagens. A narração acompanha o pequeno trajeto da personagem travesti ao tentar fugir dos tiros dados por seu algoz. O caminhar da personagem, na tentativa de salvar-se, é reiterado a partir de uma linguagem que se encena teatralmente, encadeada por verbos no presente (pára, fica, atira, cai, deita, chora, dá, suporta).

O ritmo semiacelerado da narração contribui para a despersonalização da personagem travesti, inominável e tratada a partir do pronome masculino. Quando o narrador enuncia que “não suporta ver ninguém sofrendo”, a frase, por si, auxilia na construção do tom cínico da ação daquele que mata a tiros a personagem, confundindo-se com a voz supostamente distanciada do narrador. O controle da narração espelha o controle sobre a vida e a morte da

personagem e revela, por sua vez, a própria destituição dos limites entre tolerância e violência, civilização e barbárie.

O “outro”, aqui, aparece como aniquilado pelo próprio desejo de quem narra e atira, uma vez que, quando “acerta entre os olhos”, a mensagem é uma ética da destruição desse “outro”. Narrar é também um ato: a violência ao corpo nômade e transformado da travesti não se materializa, nesse sentido, apenas no destino trágico aparentemente resguardado, mas na própria forma do texto, exprimindo no discurso o sufocamento da subjetividade, o cinismo do narrador e a expressão de uma masculinidade e cisgeneridade violentas – que buscam “consertar” o borrão provocado pelo corpo da travesti assassinada.

O microconto, brevemente apresentado, assemelha-se em certo sentido aos discursos da tradição, porque reproduz o espaço reservado às travestis nas páginas policiais dos jornais brasileiros – quando não são assassinas, são assassinadas. A morte e a violência fazem parte do “universo” das personagens travestis: o desejo aqui é apontar a possível “naturalização” dessas violências, capaz de promover um controle e regulação sobre tais existências, produzindo discursos tomados acriticamente pelo leitor.²⁸

Na literatura contemporânea brasileira, como visto, as obras literárias portam-se por complexidades e conflitos constantes: na mesma medida em que há discursos da tradição literária em representar as travestis como transgressoras, delinquentes, indecorosas, imorais, obscenas, anticonvencionais, antissociais, despudoradas e pornográficas (LANZ, 2015, p. 313-314), partindo do exibicionismo, da ignorância e da má-educação inerentes, há também obras que elaboram, estruturalmente, questões relacionadas ao discurso do “outro” e ao processo de legitimação e enunciação dessas personagens deslocadas da aceitabilidade e humanidade.

As obras *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), *Elvis e Madona* (2010) e *As fantasias eletivas* (2014), ao trazerem personagens travestis performatizando a contingência e a instabilidade como chave de questionamento das noções de “homem” e “mulher”, encenam as contradições e complexidades da contemporaneidade e condições identitárias cada vez mais fragmentadas e deslizantes. Nessas obras, a violência (física e simbólica) divide espaço com as tentativas de reconhecimento social e a quase impossível enunciação narrativa.

²⁸ Sabe-se que a discussão sobre a configuração da violência é um debate complexo na produção artística contemporânea. Entretanto, como apontado por Resende (2014), a literatura atual conjuga a tensão da ética, da estética e da política. Nesse sentido, a configuração discursiva (excessiva e extremada) de corpos torturados, mortos, doentes e desfigurados na arte pode provocar, em vez do efeito de crítica da violência, a sua própria naturalização – produzindo, assim, um campo de desumanização, legitimação e espetacularização da violência como um fim em si mesma.

2.2 O conceito de identidade ou a estrela (perdida) desses mares do sul

O estranhamento provocado pelas travestilidades em maior parte das narrativas contemporâneas, na tessitura dos textos, deve-se ao fato de que as “paisagens culturais” de classe, gênero, sexualidades, etnia, raça e nacionalidade, até pouco tempo atrás caracterizadas como unificadas e coerentes, apresentam-se contestadas, fruto de mudanças (históricas, culturais e políticas) em torno das concepções de corpo, desejo e identidades: as definições essencialistas são desconfiguradas, sofrendo deslocamentos duplos, tanto em relação ao lugar no mundo social e cultural quanto na percepção do “outro”.

Para o sociólogo Stuart Hall (2006, p. 12), o novo sujeito desenhado é provisório, fragmentado e problemático: o deslocamento, além de desestruturar modelos estáveis do passado, estabelece-se como dialética questionadora das estabilidades, abrindo espaço para a reafirmação de novas subjetividades, como as das travestis:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela se tornou politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 2006, p. 21)

Kathryn Woodward (2014, p. 8) defende que as identidades só adquirem sentido “por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”, e tais representações simbólicas advogam para os sentidos com os quais classificamos o mundo e nossas relações: “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar” (WOODWARD, 2014, p. 17-18).

Woodward concebe a identidade como uma construção simbólica e cultural, produzida por específicas relações de poder envolvidas em uma série de inclusões, exclusões, assimilações e distanciamentos. A identidade é configurada na relação entre sujeitos, mas também pelo reconhecimento compartilhado de experiências comuns. A autora ainda explicita que as culturas – como sistemas partilhados de significação – produzem e “fornecem sistemas classificatórios, estabelecendo fronteiras simbólicas entre o que está incluído e o que está excluído, definindo, assim, o que constitui uma prática culturalmente aceita ou não” (WOODWARD, 2014, p. 50), e esse sistema encontra-se na base de constituição das sociedades ocidentais modernas.

Estruturadas na distinção, nas diferenças e nas oposições binárias como formas de organização, controle e regulação da vida e do corpo social, as sociedades modernas prezam pelos sistemas simbólicos como instrumentos de inclusão e exclusão, definindo determinadas subjetividades compartilhadas (ou não) pelo grupo.²⁹

São diversas as mudanças e transformações da modernidade que abjugaram as identidades da instância “divinamente” estabelecida. Essa forma de organização social desintegra e desfigura. Para confirmar a tese da fragmentação, Hall (2005, p. 25) aponta cinco pontos decisivos no “descentramento” do pensamento ocidental do século XX: 1) as releituras do pensamento marxista na década de 1960, trazendo à luz a ideia de que os indivíduos não poderiam, isoladamente, construir a história; 2) a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud e o retorquimento do “penso, logo existo” do sujeito cartesiano; 3) as (re)leituras da obra do linguista Ferdinand de Saussure, o qual considera a língua como um sistema e a ligação do aspecto fonético e semântico do signo linguístico como arbitrária; 4) o trabalho do historiador Michel Foucault, ao produzir a “genealogia do sujeito moderno”. Para Foucault (1997, p. 16-17), o conhecimento moderno (a medicina, a psicologia e o direito) divide os sujeitos em categorias (normal/anormal, saudável/doente, louco/são), a partir de tecnologias de regulação, incorporação e disciplina; 5) o impacto dos movimentos feministas na crítica teórica, política e social do Ocidente a partir da década de 1960.

O feminismo, para Hall (2006, p. 45), tem “relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico”. O movimento congrega questionamentos e proposições políticas sobre sexualidade, divisão sexual do trabalho, posição social das mulheres e o modo como “homens” e “mulheres” são “formados e produzidos como sujeitos generificados”.

Com a emergência de novas posições políticas de sujeito, promulgadas pela globalização, mas também pelo avanço das ciências humanas e sociais do último século, apresenta-se uma variedade de possibilidades identitárias. As “novas” identidades de gênero,³⁰ articuladas a partir da gama de intersecções de sexualidade, raça e classe social,

²⁹ Pensando na produção simbólica da identidade a partir do exercício da criação literária, citamos como exemplo o empenho artístico dos escritores brasileiros árcades e românticos nos séculos XVIII e XIX, na tentativa de produzir uma “identidade nacional autêntica” e uma “cultura brasileira válida” (CANDIDO, 2000, p. 26). Estes autores, cientes da condição de “nova nação”, lançam mão de estratégias literárias de produção de personagens, espaços, temáticas e formas forjando a noção de “singularidade” da identidade brasileira, ao mesmo tempo em que estabelece a sua fundação.

³⁰ No livro *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos* (2012), a pesquisadora Jaqueline Gomes de Jesus define “identidade de gênero” como sendo o “gênero com o qual uma pessoa se identifica, que pode ou não concordar com o gênero que lhe foi atribuído quando de seu nascimento. Diferente da sexualidade da pessoa. Identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes e que não se confundem. Pessoas transexuais

tornam-se cada vez mais específicas, questionadas e ambíguas, mediadas por processos culturais de representação, responsáveis pela produção discursiva da inteligibilidade social.

Na produção literária contemporânea avulta-se, nesse sentido, certa dificuldade em lidar com a construção do “outro” – o mais próximo e atual. Muda-se o paradigma: a partir do esfacelamento dos temas e formas universais (a radicalização ufanista, a solidão, a busca espiritual, o trabalho e a política), a literatura contemporânea aparece como uma tentativa de estabelecimento de uma relação constante com a “realidade” que se impõe, obriga e impele.

A presença de experiências, cada vez mais de desabrigo, reverbera em escritas por vezes urgentes, com o papel de transcrever o caminho possível de relacionamento com temporalidades difusas, produzindo cortes e descontinuidades na ficção (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 21), evidenciando relações de aproximação e afastamento, adesão e ceticismo. A posição dos escritores em relação à contemporaneidade está presente na forma como a escrita se relaciona com o “real”. A “realidade” aparece como elemento de tensão, demarcando a identidade das personagens, tomando-as por incompletas, configurando-as em constante inadequação.

No romance *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, o sentimento de melancolia e não-adequação das personagens – Renê, um balconista de hotel, e Copi, uma travesti e prostituta argentina – aparecem na estrutura da obra, construída de forma fragmentada a partir da sobreposição de expressões da prosa, da poesia e da fotografia. Em uma das cenas iniciais, narrada em 3ª pessoa (onisciente, porém sua interferência é tão complexa nos pensamentos das personagens que parece suscitar, por vezes, um ponto de vista interno, típico de 1ª pessoa), Renê se vê desconcertado frente ao espelho do banheiro durante um encontro amoroso, enquanto a moça o espera na mesa do restaurante. A cena qualifica certo tom vertiginoso e descontínuo das relações pessoais mais ou menos desajustadas e incompreensíveis:

E chorou mais uma vez, por ser fraco, por não controlar esse monstro, por não estar curado. Seria esta a palavra correta, curado? Como se cura algo que é de sua natureza? Como se separam óleo e água depois de misturados? Estragara sua vida de tal maneira havia alguns anos que, quando se entregou para o mar, nem as ondas o quiseram, e uma onda furiosa o devolveu para a areia. Cuspido pelo mar e pela morte, lhe restava levantar e caminhar. E olhou mais uma vez no espelho, agora os olhos injetados precisavam voltar à mesa, e ele precisava ser gentil, brilhar, e esquecer que pessoas se olham, que o desejo nem sempre é recíproco. Lembrou de sua mãe e da primeira vez que sentiu ciúmes, quando seu irmão mais velho ganhou o melhor presente do pai, o maior carinho da mãe. Tudo isso foi há muito tempo, num Natal qualquer. E muitos anos depois, ao pensar nesse Natal, entendeu que a vida

podem ser heterossexuais, lésbicas, gays ou bissexuais, tanto quanto as pessoas cisgênero.” (GOMES, 2012, p. 24)

era uma coleção de derrotas e vitórias emocionais que se empilhavam atrás do ego. Ela ainda está na mesa, quieta, mas tamborilando os dedos, parece preocupada. Ele engole em seco, forja seu melhor sorriso e vai até ela. Se desculpa com uma mentira qualquer: e ela sabia que ele estava mentindo, elas sempre sabem. (SCHROEDER, 2014, p. 11, grifos nossos)

Como exalta o trecho, Renê configura o exemplo de uma masculinidade em crise,³¹ uma virilidade defasada e intercalada com as impossibilidades de experiência e desejo em um mundo no qual a incerteza é a pedra de toque: a frustrada tentativa de suicídio, o abandono do filho, as lembranças de uma adolescência calcada em violências, o trabalho solitário no turno da noite e o apelido de “Mister Álcool”, por demonstrar “eficácia” e “paixão” na limpeza do balcão do hotel.

Os caminhos até então cobertos por certa fagulha de claridade e valores aparentemente estáveis aparecem tortuosos e desconexos, sendo “cuspidos pelo mar e pela morte” em um espaço e tempo que o obrigam a “levantar e caminhar”, Renê é carregado de misérias que interferem diretamente nos modos de ser e estar no mundo: “Renê olhou para o relógio do computador: quatro da manhã. Pegou o álcool e passou pela terceira vez no granito, qualquer coisa para evitar pensar no filho” (SCHROEDER, 2014, p. 25).

Para Hall (2006, p. 10-11), o Iluminismo produziu a concepção de sujeito unificado, um “eu” centrado e adequado à razão e a consciência; supostamente dono de um “núcleo interior”, essencialmente “idêntico”. Já a noção sociológica concebeu o sujeito como uma produção da “interação do eu com a sociedade”, conservando o “núcleo interior” do Iluminismo e acrescentando a ideia do “diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’”.

O argumento de Hall considera a identidade do sujeito contemporâneo não mais sob a perspectiva da fixidez e da imutabilidade. Ela é composta, então, pela fragmentação. Na contemporaneidade, as conceituações estanques, definitivas e tidas como essenciais (baseadas em uma ideia de “natureza”³²) são colocadas em xeque, evidenciando os complexos processos históricos e culturais pelos quais as identidades são formadas e entendidas:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao

³¹ A ideia de uma masculinidade oitocentista e tradicional vê-se em crise na contemporaneidade justamente por agrupar um conjunto de movimentos teóricos, culturais e políticos (estudos das masculinidades, feminismos e transfeminismos) de desconstrução da identidade masculina como natural e dominante, também refletido como produto da opressão histórica das mulheres.

³² O conceito de “natureza” aqui utilizado diz respeito à “natureza humana” como os efeitos de “uma tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos e equação natureza = heterossexualidade” (PRECIADO, 2014, p. 25). Ainda, segundo Preciado (2014, p. 23), a “natureza humana” constitui-se como um efeito de negociações históricas e permanentes das fronteiras entre o humano e o animal, o corpo e a máquina, o órgão e o plástico.

invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

O movimento de esfacelamento da figura de Renê é percebido na estrutura do texto. Na narrativa de Schroeder, a personagem tem o seu lugar de homem, heterossexual e cisgênero, “aquele ser que não é animal, bárbaro ou mulher, aquele ser que é o autor de um cosmo chamado história” (HARAWAY, 2009, p. 49), tomado pela imagem tensa de Copi.

Na condição de imigrante argentina – descrita por Márcia Tiburi (2014, s/p) como uma “mulher dialética”, um “sujeito do saber” – vinda a Balneário Camboriú para trabalhar com a prostituição, Copi está igualmente imersa na paradoxal solidão da cidade turística e no desejo irrealizável de fuga. Sua figura é sintomática, pois revela a fratura do binarismo e a impossibilidade de um lugar meramente estável. Configura-se como uma identidade de gênero divergente, ao revelar que a identidade, plena e essencial, é também “fantasia”, assumindo Copi como “nome de guerra”, deixando crescer os cabelos lisos e abandonando “Sebastián Hernández” (nome de filiação parental e masculina), como no trecho de uma carta escrita à mãe: “Também sou esquizofrênica em meu corpo, em meus quadris, e você nunca entendeu. Sou louca de corpo.” (SCHROEDER, 2014, p. 104).

Desta feita, convoca-se outra noção para pensar as identidades, a contemporaneidade e a produção literária: a noção de “modernidade líquida”. Para Zygmunt Bauman (2001, p. 14), essa é uma metáfora para exemplificar as inconsistências de modelos de trabalho, tempo e espaço, comunidade e identidade estáveis em uma época de metamorfose de paradigmas, em que as experiências convergem-se em desconexões e inespecificidades artísticas, mas que, no entanto, não exemplificam uma “liberdade total”:

Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto-evidentes”; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir. E eles mudaram de natureza e foram reclassificados de acordo: como itens no inventário das tarefas individuais. Em vez de preceder a política vida e emoldurar seu curso futuro, eles devem segui-la (derivar dela), para serem formados e reformados por suas flexões e torções. Os poderes que liquefazem passaram do “sistema” para a “sociedade”, da “política” para as “políticas da vida” — ou desceram do nível “macro” para o nível “micro” do convívio social.

Em um cenário urbano conturbado onde “tudo tem preço, informação, prazer, sossego e vingança” (SCHROEDER, 2014, p. 36), as personagens Copi e Renê apresentam-se fraturadas tanto por um presente irremediável quanto por um passado incontornável: aparecem como reféns de um sistema capitalista que engendra seus corpos docilizados e

permeia sentimentos e ações. Copi é uma personagem atravessada por uma complexa gama de desejos (ser escritora, prostituir-se e fotografar), variadas sobreposições identitárias (travesti, argentina, jornalista, fotógrafa, prostituta e imigrante), além de desigualdades de classe social e de gênero. Os únicos componentes unificadores das subjetividades de Copi e Renê são a solidão, a inadequação e o abandono, perdidos e solitários em uma cidade turística e inseridos no sistema de poder e consumo suscitado pelo turismo abordado no romance:

Você sempre trabalha aos sábados, domingos e feriados, Natal, Ano-Novo e seus pagamentos são mensais. Os taxistas sempre no dia primeiro. Três reais por táxi chamado. As putas dão dez por cento do valor do programa, ou pagam em boquetes e rapidinhas; os travestis, vinte por cento, e a michezada, quinze. Os traficantes pagam na hora, em mercadoria ou dinheiro. Os guias turísticos e os vendedores de pacotes são seus melhores amigos. Você lhes dá as informações: Flechabus. 40 pax. De Córdoba. Sete dias. Comissões. Comissões. Você respira, comissões, comissões. (SCHROEDER, 2014, p. 39)

Nesse aspecto, Hall (2006, p. 75) sustenta que o consumismo, como realidade e sonho, contribui para o efeito de “supermercado cultural” percebido no romance de Schroeder:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”.

Merecem destaque, ainda, os recursos intertextuais emergidos na obra de Schroeder,³³ além do aspecto fragmentado que reúne diferentes gêneros literários e linguagens (conto, poesia, carta e fotografia). Conforme aponta Flávio Pereira Camargo (2012, p. 15), essas são algumas características da produção contemporânea: “jovens” autores produzindo literatura em novos suportes (blogs, revistas digitais e plataformas de autopublicação), retomando obras e formas de décadas passadas, experimentando a linguagem de maneira a produzir diversas linhas de força (autoficção, prosa ensaística/ficcional, autobiografia, etc.), além de romper fronteiras tradicionalmente fixas entre as expressões artísticas e os gêneros literários.³⁴

No romance de Schroeder, a fragmentação está relacionada ao próprio processo de (des)construção das identidades das personagens: as certezas em torno do que é ser “homem”

³³ A obra de Schroeder parece propor intertextualidade com o romance *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, com a peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos, e a novela *Die Wahlverwandtschaften* (1809), do escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe. Essas obras sustentam, em maior ou menor grau, a relação dialógica entre personagens, identidades e desejos.

³⁴ Antonio Candido, no texto “A nova narrativa”, publicado em 1979, já considerava a ausência de parâmetros predefinidos na produção literária dos anos de 1960 e 1970. O crítico assinala o desejo de assimilação, de figuração de “uma nova postura estética”, mais “experimental e inovadora” por parte dos escritores, além do destaque à pluralidade de formas, junções e linguagens que passam a enfocar temas como a urbanidade das cidades e as violências sociais por meio do “realismo feroz” encampado pelo discurso literário.

e “mulher” aparecem saturadas e sob domínio da linguagem. A estrutura do romance, organizada por letras sequenciais do alfabeto que funcionam como subcapítulos, converge em uma estratégia de enunciação e organização (formal/existencial) no próprio enredo da narrativa, uma vez que as personagens Copi e Renê são permeadas por ausências, frustrações, irrealizações, descontentamentos e obsessões e encontram na arte algum subterfúgio no “mecânico e desgastado andar de mãos dadas” (SCHROEDER, 2014, p. 60) da contemporaneidade.

A inadequação e o estranhamento que permeiam as personagens de Schroeder não se relacionam apenas à forma fragmentada com qual a narrativa trabalha ou ao instantâneo da linguagem, que estrutura o aspecto fotográfico (como flashes) de cada um dos textos. A inadequação está organizada na maneira como a narrativa articula a voz de Copi, a partir de certa “ética da alteridade” que questiona a posição de Renê:

“Queitinho, Ratón, quietinho, só escute, apenas escute, está tão difícil as pessoas escutarem... Ah, com essas fotografias entendi o papel da fotografia na vida das pessoas, o quanto ela é humana e qual sua relação com o ego. A fotografia quer capturar um instante, quer aprisionar o tempo, cada clique quer imortalizar um segundo. Mas para quê? Para servir ao ego, claro. Para que possamos ser este instante a hora que quisermos e mostrarmos para quem quisermos. Para dizer: ‘olha, veja como eu vi este momento.’ É pra repetir o momento fotografado quantas vezes quiser, é para competir com a vida, ultrapassar a vida. E isso torna a fotografia mais humana ainda, pois ela nasce de um desejo humano de se reproduzir enquanto imagem, de permanecer. Sei que parece filosofia barata, e do que eu entendo mesmo é sentar numa pica e mexer, mas eu cheguei lá, eu entendi o que é a literatura. Escrever é fácil, entender é que é foda!” (SCHROEDER, 2014, p. 64)

Copi nasce em Las Heras, província de Mendoza. Cursa jornalismo em Buenos Aires e chega a trabalhar como assistente no *El Clarín*. Extremamente reflexiva, Copi é impulsionada pelo desejo de seguir os caminhos da escrita, nutrindo uma obsessão pela arte fotográfica e pela literatura. Como “cria da rua”, Copi sente no corpo a solidão e as frustrações, por ousar construir o próprio destino e a própria identidade (artística, sexual e de gênero), vivendo da prostituição e escrevendo pequenos textos a partir das ausências e da observação de objetos flagrados na lente de sua *Polaroid*.

A fotografia, a literatura e a prostituição aparecem como atividades obsessivas e desejantes – por vezes confundíveis –, pois impõem um sentido à própria identidade e ao mundo-cão que irrompe a personagem:

“[...] mas a fotografia que fiz e o tempo que passei pensando nela fizeram um movimento, e são uma lição: de que para os outros somos um conjunto de imagens, de memória, fotográfica ou não. Pois quando morreremos, restarão as fotografias, e as cenas das pessoas que nos viram, que presenciaram nossa existência.

Que merda de filosofia de botequim, hein, Ratón! Você arrumou uma amiga que além de uma cenoura tem neurônios! Hahaha.” (SCHROEDER, 2014, p. 59)

Já Renê é marcado por experiências qualificadas pelo narrador como traumáticas: “Foi o mastigar do tempo que o fez digerir aquele tapa de mão aberta e o chute, naquele domingo. Ambas as coisas doeram muito mais na moral do que no corpo, e geralmente é assim” (SCHROEDER, 2014, p. 18). A personagem tenta reconstituir sua vida após o abandono do filho, da esposa e da mãe, trabalhando incessantemente nos turnos da noite, aos domingos e feriados, recepcionando turistas em um hotel barato de Balneário Camboriú. Além do apelido de “Mister Álcool”, devido a capacidade de manter sempre limpas as bancadas do atendimento, como algum tipo de esquizofrenia, Renê também é apelidado de “Ratón” por Copi, pelo seu jeito assustado, ciumento e ressentido:

E o babaca da mesa ao lado ainda olhava para ela, o palhaço, o cara estava com a namorada, de mãos dadas, acariciando as mãos da namorada mas olhando para a minha companhia. Por que as pessoas são tão estúpidas?
Muito bem, preciso de recompor, olho no olho, ela deve falar, essa é a regra, esse é o caminho, vamos lá. Eu não quero falar agora, pois sei que falarei a verdade: nasci, cresci, tive um filho, quase matei meu filho e minha esposa, me divorciei, fiquei dois anos bebendo como um louco, tentei me afogar, mas nada disso me pareceu grandioso, heróico, sedutor. Mas ela me fala coisas maravilhosas, de quando dançava, e eu adoro mulheres que dançam, e ela me conta como foi uma estudante aplicada, e que é ciumenta. Em tom de brincadeira eu pergunto o quanto ela é ciumenta, ela sorri e nem sabe como isso é importante para mim. (SCHROEDER, 2014, p. 15)

No trecho, por meio do discurso indireto livre, o narrador aparece hibridamente interligado à voz da personagem. Esse é um dado importante na análise da personagem travesti, pois embora sugira a construção de uma voz própria às personagens, o narrador de *As fantasias eletivas* apresenta-se intrincado na construção dessa voz: a aproximação do narrador e da personagem pode, de algum modo, tornar o discurso uníssono.

Ainda no primeiro capítulo, em que são narradas as inadequações, frustrações, fracassos e eventos particulares da vida de Renê (como marido, filho e pai, mas também como empregado), a narrativa é tomada pela imagem de Copi. A travesti “infecta” (utilizando um termo do próprio Schroeder) a narrativa. Copi entrega a Renê o seu book, com fotos erótico-pornográficas para apreciação dos clientes do hotel. O recepcionista, ao perceber que a “bela moça” não se tratava necessariamente de uma “mulher”, mas de um “traveco”, descarta o material:

“Meu nome é Copi, este é meu book.”
Entregou um livreto impresso numa gráfica rápida, duas páginas A4 dobradas com

fotografias em preto e branco. Ela era bonita, estatura baixa, cabelos lisos e compridos, olhos escuros, magra, e usava um vestido prata, justo. Era argentina, na certa, em uma frase você já reconhecia, e muito direta. Deve ter tirado aquela noite para espalhar seu book, e não queria perder tempo.

“Vinte por cento de comissão, meu telefone está no verso.” Virou as costas e foi embora.

Renê estava acostumado a receber material promocional de acompanhantes, e a recepção tinha uma caixa cheia, com ampla variedade: mulata, loira, japonesa, chinesa, ruiva, negra, duplas, homens, anões.

Quando folheou o material, viu que a bela moça tinha aquilo que seus amigos de recepção sempre chamavam de “palmito na salada”, ou seja, um pau. Não deu importância, “mais um traveco”, pensou, e colocou o book lá no fundo da caixa. (SCHROEDER, 2014, p. 37)

Copi, insatisfeita com a atitude, insiste em caminhar todos os dias em frente ao hotel a fim de ser chamada por Renê para algum trabalho. Em um momento de irritação, a personagem questiona Renê sobre o fato de nunca ter sido chamada, uma vez que Kelly, outra prostituta, era vista constantemente prestando serviços ao hotel. Copi confronta Renê em sua “selvageria”, sua masculinidade e cisgeneridade é deslocada e atravessada pelo discurso e ação da travesti. Uma das cenas possíveis do atravessamento da identidade de Renê é justamente a passagem referente ao arremesso do sapato de salto de Copi no peito e na testa do recepcionista. A ação da personagem é simbólica:

“Enquanto você não me chamar, eu venho aqui todas as noites, escutou, todas as noites.”

“Escuta aqui, quem você pensa que é? Pra vir aqui e falar desse jeito comigo, no meu trabalho...”

Copi tirou o sapato de salto alto do pé esquerdo e jogou com toda a força e rapidez no peito de Renê, e um estalo encheu o saguão do hotel. Quando se preparava para revidar, o segundo sapato foi direto na testa. Pá!

“Seu merda! Quem eu penso que sou? Sou Copi, escutou, Copi!”

A baixinha correu descalça e Renê foi atrás de gelo. (SCHROEDER, 2014, p. 42)

O narrador trata de explicar o fato da “preferência” de Renê por Kelly ao invés de Copi. Em seu discurso, intrincado à voz de Renê, ele desvela seu caráter masculinista e cisgênero:

“Desculpe, eu não chamo, não gosto deste tipo de coisa.”

“Você é um mentiroso, um hipócrita, eu já vi a biscate da Kelly, aquela boceta fedida, sair várias vezes daqui.”

Agora a coisa havia se complicado. Realmente, ele sempre chamava a Kelly para os hóspedes, ela honrava a palavra boquete, com muita suculência. *Mas, além de tudo, Kelly era uma loiraça, e que loira, e mulher.* (SCHROEDER, 2014, p. 42, grifos nossos)

Copi, assim, é construída a partir da impossibilidade de certa “feminilidade”, alcançada apenas por Kelly (que era “loira” e “mulher”) e do estranhamento à narrativa. A

desestabilização do próprio termo “mulher”, empreendida pela personagem, é performatizada em uma corporalidade potente e questionadora: ao mesmo tempo em que sustenta símbolos de uma feminilidade hegemônica (“bonita”, “cabelos lisos e compridos, olhos escuros, magra”), ela também traz consigo um “pau” e “neurônios”.

A personagem, ao se deslocar dos papéis sociais previamente dados, estabelece duas imagens. Uma é a transfiguração, ao produzir uma identidade não reificada essencialmente no dualismo, revelando que o gênero não está limitado ao sexo (BUTLER, 2003, p. 163), impondo simbolicamente sua presença no espaço do hotel e nas relações de gênero articuladas na prostituição; a outra é a denúncia dos modos como operam as qualificações do “humano” e do “abjeto” pela marca do gênero: “[...] viu que a bela moça tinha aquilo que seus amigos de recepção sempre chamavam de ‘palmito na salada’, ou seja, um pau. Não deu importância, ‘mais um traveco’, pensou e colocou o book lá no fundo da caixa.” (SCHROEDER, 2014, p. 37).

A travesti, como contraponto, sugere essa dupla parodização: Copi pode ser lida como uma desfiguração em torno da “mulher natural”, biologicamente aceita, e também em torno de Renê, incapaz de encarar sua própria vida – diferentemente de Copi, um sujeito do desejo. A performatividade de Copi sugere a identidade como uma “celebração móvel”: construída continuamente em relação às formas pelas quais os sujeitos são representados ou interpelados nos sistemas culturais (HALL, 2006, p. 9). A presença de Copi – como referência e codinome³⁵ –, ao fraturar a identidade de Renê em um processo figurado na forma da narrativa, espelha certo desdobramento sob o discurso e a imagem do recepcionista, alargando o espaço de enunciação que se percebe, posteriormente, na figura do narrador. Copi representaria aquilo que Renê teme enfrentar: o desejo e o medo.

O.

Copi apareceu com uma caixa de alfajores Havanna nas mãos e Renê imediatamente pegou o taco de beisebol que guardava no balcão e apontou para ela.

“Vou te arrebentar, você vai ver onde vai parar sua cabeça.” “Que galo, hein, lindão? Vim selar as pazes.”

“Que mané paz, eu quero distância de traveco, ainda mais de você, vaza, senão vou te arrebentar, ó!”

³⁵ Há, ainda, o fato do nome “Copi” referir-se ao escritor, cartunista, ator e dramaturgo argentino Raul Damonte Botana (1939-1987). De personalidade transgressora, a obra de Copi, quase que inteiramente escrita em francês, construiu formas inclassificáveis de narrar e representar, sendo considerada uma referência incontornável à literatura latino-americana contemporânea. Para a pesquisadora Renata Pimentel Teixeira, a narrativa de Copi apresenta personagens mutantes e transformados, habitando “o espaço do exagero, do extremo e do discriminado”, produzindo um universo ficcional onde “nada é o que parece ser” e “toda definição de identidade é uma limitação” (TEIXEIRA, 2007, p. 202-203). As fantasias eletivas, desse modo, produz um elogio à personalidade do escritor Copi e à literatura latino-americana ao se voltar para o “fazer” artístico como matéria literária.

“Você parece um rato, lindo, um rato assustado, vou te chamar de Ratón.”

Ela deixou a caixa de Havanna no chão e foi embora. No dia seguinte retornou com uma garrafa de vinho na mão, ele levantou o taco, ela deixou a garrafa.

E durante uma semana ela insistiu, com presentes diários, até que um dia ele não levantou o taco, mas colocou os sapatos dela sobre o balcão. Estava domesticado. (SCHROEDER, 2014, p. 46)

No excerto em questão, Copi, por meio de atos iterados (na insistência de aparecer todos os dias em frente ao hotel, deixando presentes a Renê), desconfigura a relação de estranhamento e violência. O narrador deixa claro que a relação de Renê com as travestis nunca foi das melhores: “Renê teve vontade de dar um soco bem no meio do narizinho da boneca (já fizera isso uma vez, numa traveca folgada e bêbada que não queria pagar a hospedagem...)” (SCHROEDER, 2014, p. 41). No entanto, depois de tanto insistir, estava “domesticado”. O uso do verbo “domesticar” faz referência não apenas ao fato de Renê parecer “um rato assustado”, mas também por não saber lidar com o corpo estranhado de Copi e sentir-se afetado por ela.

Em um sentido amplo, as duas personagens figuram crises. Para Renê, o que sobressai é a incapacidade de sustentar uma masculinidade segura e saudável, tendo em vista o fato de ser construído a partir de violências e reafirmações de virilidade desde a pré-adolescência, como exemplificado nos trechos:

E naquela tarde eles chegaram, eram quatro e, embora magros, eram altos e tinham os olhos fundos, foi a primeira vez que ele viu alguém com olheiras. Estavam malvestidos, descalços. Não disseram nada, passaram a mão na bunda das meninas, deram um soco no olho do Waldir, uns safanões no Humberto, e ele recebeu um tapa bem na rosca do ouvido (que zuniu por horas). E um chute muito forte na perna esquerda. As meninas começaram a gritar e eles foram embora. Mas aqueles garotos não sabiam que Renê era um ferrado também, e a roupa que ele usava havia ganhado de sua madrinha, naquele dia, inclusive o Commander. Renê lembrou do Commander, era marrom-claro ou verde-claro? E viu o vermelho empapar sua camisa. (SCHROEDER, 2014, p. 19)

Renê pensou que devia ter sido mais sutil, talvez mais romântico, mas já tinha trinta e poucos anos e muita desgraça e amargura nas costas para ficar de blá-blá-blá sobre o destino. Pois se havia uma linha traçada, um roteiro de sua vida, ele gostaria de encontrar este roteirista, e dar um soco no nariz e um pontapé na virilha do calhorda. (SCHROEDER, 2014, p. 21)

Os relacionamentos de Renê estão alocados em uma linguagem de vigilância, violência e abuso: “[...] e quem olhasse para Maria era imediatamente fuzilado pelo olhar de Renê” (SCHROEDER, 2014, p. 22). A personagem age violentamente em relação às namoradas, à mulher e ao filho (o que o coloca em restrição total de toda a família), e recebe um conjunto de violências simbólicas que atravessam a composição de sua masculinidade, o fato de “[...] não controlar esse monstro, por não estar curado.” (SCHROEDER, 2014, p. 13).

A imagem de Copi parece acusar Renê em sua própria mediocridade e demonstrar como são os homens criados pela sociedade: uma masculinidade que nega o trabalho com a sensibilidade e se elabora por meio de uma estrutura violenta: “A faca estava no chão, era uma Tramontina com cabo de madeira, ótima para cortar pão. E ele achou engraçado como o sangue não ficou no objeto que o perfurou – apenas um pouco, na serra e no cabo –, mas nele, para lembrar quem era o verdadeiro ferido, quem precisava de socorro.” (SCHROEDER, 2014, p. 29). No entanto, é na construção da amizade entre as duas personagens, apesar das impressões primárias, que o romance apresenta e compartilha suas dores comuns, como o sentimento de solidão no ordenamento social do espaço capitalizado e a ausência da família.

Na narrativa de Schroeder, assim, ao congregar duas personagens completamente “estranhas” ao universo literário tradicional (um recepcionista de hotel e uma travesti-escritora), evidencia justamente a interação entre essas duas identidades, iguais e diferentes, paradoxalmente; e também das personagens com o narrador, uma vez que a forma do texto (fragmentada, com discurso indireto livre) reitera processos de atravessamento dos discursos.

O romance elabora internamente o problema sobre a capacidade de enunciação de sujeitos subalternos no discurso literário, não somente pelo fato de Copi questionar os processos de legitimidade de sua escrita, mas também pelo próprio romance organizar tal legitimidade, ainda que com ressalvas. A professora Regina Dalcastagnè (2012), ao traçar um perfil acerca dos romances contemporâneos, personagens, autores e espaços constituintes da literatura brasileira produzida entre 1990 e 2004, por três das maiores editoras do país na época (Companhia das Letras, Rocco e Record), no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, apresenta um “mapa de ausências” nas construções de personagens “silenciadas pela história”.

As personagens dos livros mapeados (mais de 250 romances) parecem não simbolizar multiplicidade, uma vez que grande parte das obras apresenta personagens a partir de um perfil específico (homem, branco, heterossexual, ocidental, classe média com profissão de escritor e/ou jornalista e/ou professor universitário). Na pesquisa, mais de 60% das personagens dos romances mapeados são do sexo masculino, e 71% dessas personagens são protagonistas. E isso se estende ainda aos autores, reafirmando um modelo socialmente legitimado: 72% das obras foram publicadas por homens.

Nas palavras de Dalcastagnè (2012, p. 148), a falta de determinados grupos sociais no espaço literário acarreta a invisibilidade de certas perspectivas e subjetividades. A pesquisa demonstra, desse modo, a forma como os espaços de legitimação são hierarquizados por uma perspectiva hegemônica e tradicional:

A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade. Essa invisibilização e esse silenciamento são politicamente relevantes, além de serem uma indicação do caráter excludente de nossa sociedade (e, dentro dela, de nosso campo literário). (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 149)

Para Dalcastagnè, o enfrentamento reside no fato de ser a literatura uma expressão (e, como toda a expressão, elege e fomenta um determinado ponto de vista), um espaço extremamente político de construção de perspectivas por meio de vozes sociais: então, se um grupo tido como subalterno³⁶ não se vê representado, algo ou alguém está falando por esse grupo – e está legitimado para tal:

O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou o respeito por suas particularidades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18)

A literatura contemporânea, em nossa leitura, parece propor uma espécie de tensão: trata-se de um campo homogêneo, com espaços quase previamente demarcados, apoiados na teia histórica de poder; ao mesmo tempo, evidencia-se o empenho de contraposição às construções literárias tradicionais, como apontado por Jaime Ginzburg (2012). A contemporaneidade, para esse autor, agrupa grande parte da produção literária que confronta e desvia as formas conservadoras de narração (canonicidade e periodização), em favor de outras perspectivas mais descentradas.

Na leitura de Ginzburg (2012), a elevada diversidade de produção de estilos, linguagens e temas está ligada aos deslocamentos históricos ocorridos em torno do narrador autocentrado e do colapso do discurso patriarcal tradicional.³⁷ Nesse sentido, a ficção

³⁶ A conceituação de “subalterno” aqui empregada faz referência ao texto “Can the Subaltern Speak?”, da teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, publicado pela primeira vez em 1985, no periódico *Wedge*. Como crítica à reprodução das estruturas de opressão e poder, a autora destaca que o termo “subalterno” significa aquela voz não ouvida, descreve “a situação de exclusão, rebaixamento e não-representação política de alguns sujeitos dentro do estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12).

³⁷ Convém destacar que, a partir da década de 1970, por exemplo, há o crescimento da produção literária de autores e autoras negras, o surgimento de editoras e movimentos culturais, a multiplicação de editoras especializadas em produções LGBTTI+, além de autores escrevendo sobre temas relacionados a partir de outras perspectivas, como Roberto Piva e Caio Fernando Abreu; o surgimento de obras de cunho autobiográfico, como as produções de Anderson Herzer, Ruddy Pinho e Cláudia Wonder, que questionam e desconstruem o discurso literário tradicional privilegiado pela branquitude, pela heterossexualidade, masculinidade e a cisgeneridade.

brasileira contemporânea pode, em maior ou menor grau, deslocar “modelos tradicionais de leitura, crítica e interpretação”, sustentados pelos parâmetros do patriarcado, do heterossexismo, da cisgeneridade, da branquitude e da desigualdade econômica:

A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista possíveis.

Contrariando o campo patriarcal, algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada, desmistificando concepções tradicionais. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social. (GINZBURG, 2012, p. 205)

Toda construção literária, assim, perpassa pelo crivo das instâncias de poder e dominação. Isso porque há um desejo de manutenção da visão de mundo e de naturalização das diferenças hierarquicamente construídas. Quando nos defrontamos com essa literatura, com autores e personagens na grande maioria marcadamente homens brancos, heterossexuais e de classe média, é possível perceber que, em relação às personagens mulheres, gays, travestis, pobres e imigrantes, o modo de “construção do outro” está alicerçado no conflito, quase sempre pela via do estereótipo e do exotismo.

O “desconforto” relacional presente nas obras literárias pode ser caracterizado de diversas maneiras, mas é a linguagem a forma mais aparente. Os romances aqui estudados, a saber, *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), de Marcelo Pedreira, *Elvis e Madona: uma novela lilás* (2010), de Luiz Biajoni, e *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, desenham um perceptível “limite de perspectiva”, cada um a seu modo, na construção das personagens. A partir da figura questionável dos narradores, as travestis são construídas envoltas em desigualdades de gênero, de classe social e de sexualidades, representadas na tensão entre a (des)construção de preconceitos seculares e a reafirmação da ordem heterocentrada, embora também conflagram, em maior ou menor grau, processos de reformulação de determinados discursos e categorias.

A narrativa de Marcelo Pedreira, por exemplo, encena a “clássica” configuração literária da travesti-prostituta-pobre-romântica. Narrado por Fernando, o romance conta a história de Letícia, uma travesti de Porto Velho que desembarca no Rio de Janeiro para trabalhar na prostituição. O livro desvela não apenas o desejo do narrador (também um tipo de narrador-editor, organizado entre a 1ª e a 3ª pessoa) em (d)escrever a história da personagem, remontando o passado e o modalizando no discurso a partir dos diários deixados pela personagem, mas também de “apropriar de seu universo, respirá-lo, espíá-lo com meus

próprios olhos” (PEDREIRA, 2006, p. 6). O olhar de Fernando, engajado e curioso, ao defender “um tema indigno ou de relevância duvidosa” (PEDREIRA, 2006, p. 6), deságua em vários momentos na reprodução de estereótipos e preconceitos, colocando em xeque a configuração do “outro”, a legitimidade do relato e o imbricamento do poder na organização do texto apresentado ao leitor.

Regina Dalcastagnè (2012, p. 24), a partir das postulações de Candido, sugere três modos possíveis (mas não universais) da configuração do “outro” na literatura brasileira: a) por meio do “exotismo” (dividido entre o “cínico” e o “piegas”); b) por meio da configuração “crítica”, e c) por meio da configuração “de dentro”. Para essa autora, o exotismo nas obras literárias está revelado na linguagem: ele faz o “estranho” parecer codificável aos parâmetros considerados “normais”, com personagens vistas a partir de olhares outros, coletivizadas, marcadas pelas feições da tradição, preconceitos e deformidades.

Já a configuração “crítica” refere-se aos modos de contato com os diferentes preconceitos existentes na tessitura do texto. O domínio do narrador é estratégia de elevação do “desconforto”, pois o “estranhamento” nessas obras tem a ver com o processo de deslocamento do olhar: nessa categoria, “a autoridade de quem fala sobre o outro precisa ser questionada” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 38).

Por fim, a construção “de dentro” relaciona-se diretamente à capacidade enunciativa do sujeito marginalizado. A “autenticidade” do relato está alocada na construção e na legitimidade de perspectivas que se (re)conhecem como tal. Isso é mais perceptível no nível da autoria, indicado pela crítica culturalista contemporânea como a estratégia de elevação da diversidade de perspectivas e visões de mundo por parte dos sujeitos subalternizados.

No caso das personagens travestis, as feições da tradição, como visto em obras já citadas, estão alocadas na construção contraditória: personagens “estranhadas”, imaginadas entre o desejo (sexual) e o repúdio, entre o sexo barato e a violência policial, com uma corporalidade escultural e estritamente sexualizada, não cedendo espaço a outras formas de travestilidades, representando um conjunto.

Acreditamos que as obras analisadas neste trabalho prefiguram entre a construção “exótica” e “crítica”, pois apesar de certos estereótipos, os romances tentam articular a questão da denúncia social e da alteridade para com as personagens travestis. A narração deixa suas marcas: na repetição de imagens já consagradas (melancolia e irrealização), na presença de certas figuras de linguagem (como adjetivos e metáforas) que revelam preconceitos, oscilações e valores dos narradores (por vezes marcadamente masculinistas), e no estabelecimento de visões amplas e diversas sobre as travestilidades.

Em *A inevitável história de Letícia Diniz*, é perceptível o jogo elaborado pelo narrador: na tentativa de reforçar um caráter de autenticidade e legitimidade da história e, ao mesmo tempo, salvaguardar a intenção de objetividade (por meio de um discurso que beira a etnografia), o narrador desloca-se entre o interno e o externo das personagens e de si mesmo.

Isso é exposto na passagem em que a personagem Letícia, ao voltar para a casa após uma noite de trabalho na prostituição, permeada por violências físicas e simbólicas, vê-se no espelho com um corpo “amaldiçoado” e “mutante” e sente o ímpeto de automutilação, abrindo um corte no seio esquerdo. O narrador utiliza a onisciência para descrever o sentimento da personagem: “Odiou ter seios naquele momento. Odiou os traços delicados de seu rosto, sua sobrancelha feita, sua falta de pêlos” (PEDREIRA, 2006, p. 198). Em outros momentos, o narrador faz uso da observação externa para enfocar distanciamento e objetividade, como no trecho em que narra o reencontro de Letícia com o pai, anos após o estupro e a expulsão sofrida pela personagem: “A maneira como a cumprimentou revelava exageradamente solícitude, quase subserviência [...] Nenhum traço do conhecido orgulho sobrevivera” (PEDREIRA, 2006, p. 231).

A narração da cena do encontro com o pai é feita com exterioridade, demarcada, sobretudo, a partir do que Uspenski (1973, p. 85), citado por Carvalho (2012, p. 44), chama de “palavras de alheamento”: como consta nos vocábulos “exageradamente” e “quase”, que designam somente a observação dos indícios externos, não o que exatamente se passa na mente das personagens.

Da mesma maneira, o espelho aparece em várias passagens como elemento de interação na construção/iteração da identidade de Letícia: como quando Letícia é surpreendida pelo pai, ao chegar e ver “o filho” experimentando as roupas da irmã, desencadeando a cena de violência sexual: “Com a ajuda de um espelhinho de mão, o menino checava dos mais variados ângulos o corpinho esguio de pré-adolescente, deslumbrado por uma inédita sensação de plenitude e um perigoso esquecimento de si mesmo” (PEDREIRA, 2006, p. 10); nas cenas em que se arruma para a prostituição, ajudada por outras colegas travestis: “– A bunda fica toda de fora, Lê. É assim mesmo. Esse é que é o charme. [...] Nada de olhar no espelho agora! Espelho só no final, depois de toda vestida e maquiada. Pra desmaiar de susto mesmo...” (PEDREIRA, 2006, p. 65).

É possível perceber que a narração de Fernando está ligada não somente aos escritos dos diários de Letícia e da visão da personagem projetada no espelho, mas também na visão do narrador – que interpreta os escritos e compartilha-os com o leitor. Assim, o narrador opera na construção da narrativa e revela, de algum modo, um ponto de vista (ideológico, social e

político) acerca da história narrada, alocando os corpos subalternizados em significações dúbias, tendo a violência como marca definidora, entranhada de desejo. O narrador de *A inevitável história de Letícia Diniz* organiza a narrativa com o poder de escolher o que será e como será dito pelas personagens (uma voz mediada), enaltecendo determinadas situações em detrimento de outras por meio de estratégias discursivas relacionadas à capacidade de exterioridade e interioridade das personagens: ora se coloca dentro da mente de Letícia, ora a observa de longe, sem saber bem o que se passa no seu interior.

2.3 Personagens travestis e a ordem heterocentrada dos romances

Os discursos literários que englobam a subalternidade e o gênero estão articulados, sobretudo, no papel exercido pelas personagens, conseqüentemente operadas por essa figura contestada do narrador. Entretanto, a conceituação de “personagem” é historicamente polêmica e complexa: ora são confundidas com “seres vivos” no universo da ficção, ora são transportados para a “realidade”.

Como conceituam Santos e Oliveira (2001, p. 27), tratam-se de “seres de papel”, seres ficcionais materializados a partir de determinados jogos de linguagem operados pela habilidade do escritor, interligados a outras instâncias constitutivas do discurso literário. A forma como a personagem é configurada está associada ao modo como o escritor cria uma determinada “realidade” dentro da obra literária, desarticulando (ou não) traços da tradição literária, bem como transfigurando, simulando e inventando o que considera “realidade”.

O crítico Antonio Candido, no ensaio “A personagem do romance” (1979), sugere algumas noções basilares para o estudo da personagem, chamando a atenção para a (des)conexão entre o “ser fictício” e o “ser humano”. Ao analisar as personagens e a ligação delas com o “real”, em razão da verossimilhança, o crítico coloca em debate a potência de elaboração e criação do autor.

A existência é um dado incapturável pela matéria ficcional. No espaço de um romance, o escritor sustenta, delimita e encerra uma aparente racionalidade, que encena apenas uma faceta da complexidade do “viver”: construir uma personagem de ficção é algo racionalmente dirigido. Nas palavras de Candido:

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas

nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 2005, p. 59)

Conforme aponta o crítico, as personagens, por serem produzidas a partir de determinada racionalidade, são mais fixas e mais lógicas que os seres humanos. Ao mesmo tempo, a proposição de Candido não desqualifica a complexidade das personagens, mas sugere tratar-se de produtos textuais elaborados esteticamente pelo escritor e que perfazem uma “ilusão de infinito”.

Se tomarmos como ponto de partida a noção de que as personagens não caracterizam “pessoas reais”, embora suas textualidades partam da observação, interpretação e elaboração do escritor, confirmamos a capacidade da criação literária em produzir um mundo, um “tipo de conhecimento”, uma “realidade” com coerência própria e específica no campo ficcional no texto.

A produção de personagens caricatas, os arquétipos, as personagens-tipo, personagens-mosaico, aquelas supostamente fiéis à “realidade” ou personagens-modelo, estão relacionadas ao processo de manipulação do “real” para o bel-prazer do jogo ficcional – e fazem sentido dentro desse jogo. Entretanto, deve-se levar em conta que o trabalho do escritor é, por vezes, “um trabalho criador, em que a memória, a observação e imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais” (CANDIDO, 2005, p. 74), e, por conseguinte, um trabalho que suscita questionamentos. A escolha de traços, falas, gestos e expressões para uma determinada personagem, embora limitada, converte e auxilia na estruturação (e coerência) interna da obra literária. Selecionar traços é convencionalizar.

Conforme destaca Fernandes e Silva (2018, p. 53), a construção das personagens travestis na literatura brasileira está historicamente condicionada em torno do corpo, tido como espaço convencional do sentido das travestilidades, um “investimento narrativo” materializador – a partir da descrição de gestos e falas, da inserção de tecnologias corporais (hormônios, silicone e cirurgias plásticas) que embaralham as noções de “masculino” e “feminino”, como na fala de Alicinha, prima de Leticia Diniz: “Eu quero logo bunda e quadril. Tudo grande, mais perfeito que de mulher. Não tem jeito, Lê. Tem que modelar, tem que modelar...” (PEDREIRA, 2006, p. 21); mas também englobam um caráter de erotismo exacerbado e violência: “Então é isso... Os tubos de PVC da sociedade onde os calígulas se aliviam... É pra isso que a gente serve... Pras famílias deles poderem viver na luz, longe de toda essa podridão” (PEDREIRA, 2006, p. 81).

Essa presença denunciante do corpo das personagens travestis também elabora acusações, observações e desejos vindos por diversos ângulos, por outras personagens e narradores. Ser “olhada” e afirmada pelo olhar do “outro” parece ser a condição literária tradicional das travestilidades, como exemplificado na passagem em que o narrador de *A inevitável história de Letícia Diniz* compara a “beleza” descomunal de Letícia com a de sua prima, Alicinha, portadora de uma “extroversão maníaca” e personalidade “espalhafatosa” e “barraqueira”:

Todos estranharam de imediato a chegada das duas novas passageiras, não por culpa de Letícia, que passaria onde quer que fosse por uma mulher de nascença. O que dava bandeira era mesmo a figura de Alicinha, pouco agraciada por Deus nos quesitos de feminilidade e harmonia de formas. Ainda seriam necessárias muitas doses de hormônio feminino, plásticas e litros de silicone para que as curvas de seu corpo e os traços de seu rosto enganassem algum trouxa. (PEDREIRA, 2006, p. 16)

O olhar sobre o corpo divide-se em duplos sentidos. O olhar direcionado é quase sempre heteronormativo, sanciona o viável e o inviável – mas também pode ser um elemento de desestabilização de certos modelos: “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” (FERNANDES; SILVA, 2018, p. 55). Por se tratar de um artefato conjunto à obra, certas personagens podem estabelecer-se como modelos recorrentes de configuração e leitura, uma vez que a descrição do corpo (viável ou inviável segundo parâmetros heteronormativos e cisgêneros) aparece também como um índice moral.

As personagens Letícia e Alicinha são elaboradas identitariamente como travestis, no trecho destacado, a partir da capacidade de “enganar algum trouxa”, associando a travestilidade à fantasia e ao disfarce, perpassada pela seara do grau da “capacidade de enganar” – parte do estigma histórico recaído sobre a travestilidade como sexualidade exacerbada, patológica, desviada, escandalosa e imoral (PELÚCIO, 2009, p. 29), e, portanto, irreconhecível aos processos de narração e expressão de si.

Tudo o que foi discutido até agora (a construção literária, as identidades, as personagens, as impossibilidades enunciativas e os discursos de verdade), de certa maneira, estão relacionados às formas como a ordem heterocentrada está construída nas obras literárias. A literatura, como campo de tensão, não se furta de configurar e organizar internamente estruturas simbólicas presentes na sociedade.

Nos romances trazidos para análise, em que são enredadas subjetividades travestis, é quase inteiramente impossível separá-los da força condicionante da ordem heterocentrada.

Chamamos de ordem heterocentrada, segundo Paul B. Preciado (2014, p. 37), toda uma estrutura histórica e linguística que orchestra concepções simbólicas, limita e reduz os corpos a uma disciplinaridade heterossexual e masculinista, dando-lhes sentidos e significados no momento mesmo de sua “fundação social”, por meio de processos (políticos) ligados a uma malha de micropoderes.

Queremos dizer que tal ordem heterocentrada, calcada na assimetria de gênero e sexualidades, e fortalecida a partir de outros marcadores da diferença (raça/etnia/cor, classe social, geração, nacionalidade, religião), não se estabelece somente como força conteudística que desloca as personagens, mas é algo que implode o conflito dramático nos romances, revelando-se, por vezes, na gramática, nos discursos dos narradores e das personagens. Desse modo, parece-nos que a ordem heterocentrada não pode ser totalmente eliminada, embora em certos casos apareça apenas suspensa e/ou ressignificada.

As personagens Letícia, Madona e Copi entram em conflito com um conjunto de sistemas de reconhecimento social (a família, o gênero, a moral, o corpo, a linguagem) que se articula e se sobrepõe na construção da lógica binária. A ordem heterocentrada aparece ligada inicialmente à instituição familiar, espaço marcadamente hierárquico de gênero e sexualidades, no momento mesmo de qualificação dos corpos travestis como corpos estranhados – e por isso o caráter de desenraizamento e abandono presente nas personagens, fruto do conflito com os sistemas de inteligibilidade: “Travesti não tem família, ao menos de onde eu venho, não mesmo.” (SCHRODER, 2014, p. 50).

No romance de Marcelo Pedreira, a ordem heterocentrada articula-se a partir de duas figuras: a do pai e a do narrador. Nas primeiras cenas, narradas sob o olhar do ex-namorado de Letícia, descreve-se minuciosamente o momento em que a personagem (tratada ainda como “menino”) veste as roupas da irmã e, de frente ao espelho, “checa dos mais variados ângulos o corpinho esguio de pré-adolescente, deslumbrado por uma inédita sensação de plenitude e um perigoso esquecimento de si mesmo” (PEDREIRA, 2006, p. 8). A cena do prazer de “transformação total” da personagem que, “feito doença desconhecida” faz enrijecer o pênis, latejar de “forma esquisita” e depois sentir “uma forte contração, seguida de espasmos violentos que expeliam jatos de uma substância leitosa e gosmenta que o menino jamais vira antes” (PEDREIRA, 2006, p. 10) divide espaço, no mesmo quadro, com o rosto “transfigurado” do pai, no canto da porta:

Ao avistar o rosto transfigurado do pai e observá-lo apenas de calcinha e sutiã, já era tarde demais para qualquer tentativa de fuga. Mesmo assim, o menino ainda pulou para dentro do armário, escondendo-se entre as roupas, encolhendo-se lá dentro feito um bichinho, chorando e implorando por perdão, até ser arrancado com brutal

violência e atirado contra o chão. Antes que pudesse se refazer da queda, já era alvo de uma saraivada de socos e pontapés contra o rosto, o estômago, as costas...

A figura do filho, vestido com as roupas da irmã, “transfigura” o rosto do pai. O uso do verbo “transfigurar” é a chave para o desencadeamento da violência e do abuso contra o corpo de Letícia, pois não se trata apenas da transformação da personagem e da primeira ejaculação, mas da representação discursiva do rosto do pai, atravessado pela imagem “distorcida” da expressão de gênero da filha:

Transtornado, o pai correu até a penteadeira, vasculhou freneticamente os objetos por ali espalhados e recolheu a escova que o menino usara a pouco para pentear seus cabelos anormalmente longos. Em seguida, colocou a criança de quatro sobre a cama, arrancou-lhe a calcinha esportiva do primeiro sêmen e, numa única e firme estocada, introduziu o cabo da escova no ânus do próprio filho, que gritava inutilmente por socorro com um travesseiro pressionado contra o rosto.

– Toma, veado! É disso que você gosta?! É?! Então pára de chorar e dá um sorriso, filho-da-puta! Diz que quer mais! Diz que tá gostando! Enquanto você não disser que tá gostando eu não paro, tá me ouvindo?! Diz que quer mais! Diz que tá gostando de tomar nesse cu de veado!

Enlouquecido de dor, o menino repetia tudo o que o pai ordenava na esperança de que a tortura terminasse logo. (PEDREIRA, 2006, p. 11)

Letícia, assim, ao usar as roupas da irmã, não apenas representa uma prática de resposta ao desejo – mas é o próprio desejo, pois os adereços ampliam o corpo de maneira a transfigurar e embaralhar os sentidos sobre o masculino e o feminino. Em entrevista a Baukje Prins e Irene Costera Meijer, em 1996, Butler declara que os corpos “carregam discursos como parte de seu próprio sangue” (PRINS, MEIJER, 2002, p. 163) e, conseqüentemente, são marcados pela cultura, como ferramentas que dão sentido às relações sociais. Relacionado tal afirmação ao corpo ficcional da personagem em questão, os discursos aparecem estruturados pela ordem heterocentrada presente no espaço da casa (no espelho ao qual se olha, no armário no qual se esconde) e na figura do pai abusador: “– Veado! Veado de merda! É pra isso que a gente cria um filho? Pra virar um merda de um veado?!” (PEDREIRA, 2006, p. 10).

No momento em que Letícia veste as roupas da irmã, extravia-se a suposta docilidade do corpo, a transfigura e a transforma, como o próprio rosto do pai – fato discursivamente marcado até mesmo anos depois, ao se reencontrarem na ocasião em que Letícia está totalmente trans-formada e o pai caracterizado como “um homem em frangalhos” (PEDREIRA, 2006, p. 231).

Letícia tem apenas doze anos de idade, quando o pai, com uma escova de cabelo, empalou-a. O ato do empalamento resguarda signos que mostram, por si, os atravessamentos sofridos pelo corpo da personagem, um corpo de “barrigüinha seca, e sapatos de salto alto

sambando folgados sob os pezinhos mínimos” (PEDREIRA, 2006, p. 9); um corpo definido pelo narrador a partir de uma dissociação (“cabelos anormalmente longos” e “ouvidos em alerta”), como sentidos de impertinência e ininteligibilidade – justamente esse corpo discursivamente produzido como “anormal”, atravessado pelo ato do empalamento.

Segundo Vartabedian (2018, p. 139), o corpo é um capital, pois reitera e produz informações. No caso da cena do abuso de Letícia, o atravessamento do corpo evidencia a subalternidade e a abjeção, evidencia o corpo ficcional da personagem não apenas sucumbido às violências físicas do pai, mas também à própria linguagem, na violência das normas reguladoras: o estupro é configurado como uma atividade de correção, penalidade e consequência recaída sobre Letícia.

O fato do pai não ter um nome e caminhar com “passos firmes” pela casa, de alguma forma o qualifica como força institucional. Chefe de família e detentor de uma moral heterossexual e masculinista, o discurso do pai é atravessado por um caráter sádico, estruturado na própria forma que o narrador conta o acontecido, sugerindo a violência sofrida como a “primeira experiência sexual” da personagem.

A imagem estruturada na cena do estupro revela os mecanismos de atuação da ordem heterocentrada. O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica que tende a isolar, reduzir, extrair dos corpos certas partes entendidas como “significantes sexuais”: quando Letícia atravessa os “limites” do binarismo, borrando a imagem do “masculino” como viril e universal, a personagem é jogada ao extrato de violência e exploração (sexual e emocional), reservado às mulheres. Isso é evidente na forma como a cena é construída e pelos elementos significantes nela: o pai recorre a uma escova de cabelo (e, posteriormente, com o próprio pênis) como elemento que privilegia a ação fálica de correção, penalidade e violência, o “único centro mecânico de produção de impulso sexual e, também, de prazer” (PRECIADO, 2014, p. 26) – daí a narração carregada de sadismo.

A ordem heterocentrada, estruturada nas obras literárias como força que impulsiona os conflitos dramáticos, é um dos produtos e meios de organização cultural do que Judith Butler (2003, p. 38) chama de “matriz de inteligibilidade”, um tipo de gramática prescritiva que sanciona o que é “natural”, “normal” e “possível” – e, logo, o que é humanamente aceito.

A autora argumenta que os processos de construção e reconhecimento da identidade de gênero são anteriores à própria discussão de identidade, uma vez que a inteligibilidade (produção cultural dos corpos e existências válidas) se estabelece no momento mesmo da generificação do corpo a partir de padrões de gênero – reconhecivelmente culturais e coerentes – segundo a normativa heterossexual. Essa lógica classifica e significa a vida social

pela linguagem, por meios e padrões ideologicamente legítimos, (in)viabilizando a própria ideia de “identidade”. Nas palavras da filósofa, a orquestração dos signos do “humano” impõe-se, sobretudo, como uma operação política:

[...] a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2003, p. 38)

Assim, as identidades não enquadradas na matriz cultural da inteligibilidade são resguardadas à não-existência. No momento em que a personagem Letícia confronta o ordenamento moral do pai (ainda que de forma ingênua), seu corpo é automaticamente inserido no campo da precariedade e da violência: “É isso que você quer ser?! É?! Então é bom você aprender desde já como é bom ser um merda de um veado?! (PEDREIRA, 2006, p. 10). As normas sociais, assim, produzem aquilo que se nomeia como “humano” e “não-humano”: a humanidade é a própria experiência de reconhecimento, uma experiência negada às personagens pela família. Assim comenta Butler (2004, p. 2, tradução nossa)³⁸:

Os termos que nos permitem ser reconhecidos como humanos são articulados socialmente e são variáveis [...] E, em ocasiões, os mesmos termos que conferem a qualidade de “humanos” a certos indivíduos são aqueles que privam a outros da possibilidade de conseguir o dito *status*, produzindo assim um diferencial entre o humano e o menos que humano. Essas normas têm consequências de largo alcance sobre nossa concepção de modelo de humano com direitos e do humano que se inclui na esfera de participação da deliberação política.

Nesse sentido, o abjeto opera discursivamente na demarcação de espaços visíveis entre a normalidade e a anormalidade. A delimitação e a divisão opositiva entre “corpo de homem” e “corpo de mulher” apresentam-se como estratégias que fundam o “humano”, e os corpos que não correspondem plenamente ao binarismo são configurados como “abjetos” e alvos de rechaço. Exterior ao campo da humanidade, a abjeção refere-se, segundo Butler (1993, p. 3, tradução nossa)³⁹ à “aquelas zonas ‘inóspitas’, ‘inabitáveis’ da vida social que são, não

³⁸ “The terms by which we are recognized as human are socially articulated and changeable. And sometimes the very terms that confer ‘humanness’ on some individuals are those that deprive certain other individuals of the possibility of achieving that status, producing a differential between the human and the less-than-human. These norms have far-reaching consequences for how we understand the model of the human entitled to rights or included in the participatory sphere of political deliberation.” (BUTLER, 2004, p. 2)

³⁹ “[...] here precisely those ‘unlivable’ and ‘uninhabitable’ zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject, but whose living under the sign of the ‘unlivable’ is required to circumscribe the domain of the subject.” (BUTLER, 1993, p. 3)

obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito”.

A autora define o abjeto, no entanto, sem recorrer a tipologias. A não-exemplificação do termo torna-o ainda mais complexo, pois se trata de uma operação normativa, discursiva e contextual. A abjeção, aplicada ao gênero, sinaliza para as posições exteriores às oposições binárias, delimitando as fronteiras entre o sujeito social e o excluído do poder discursivo. A explicação para a violência do pai de Letícia deve-se ao fato de “ser muito difícil lidar com uma coisa dessas, um filho assim, todo delicadinho” (PEDREIRA, 2006, p. 17). No momento em que o pai, levando a escova em punho, penetra o corpo do próprio filho em razão da “viadagem”, além de suscitar a representação não-crítica de uma violência extrema, convoca para dois sentidos intrínsecos ao “universo” das travestis: o desejo e o repúdio.

Após violentar o menino por um interminável minuto, o pai atirou longe a escova ensangüentada e, tomado por um choro convulsivo, desferiu o impiedoso golpe final:

– Arruma tuas coisas, some daqui e nunca mais aparece nessa casa. Nunca mais quero te ver na minha frente, veado escroto. E se eu souber que voltou escondido pra fazer queixa pra tua mãe, eu te retalho a cara, tá me ouvindo?! Eu te retalho a cara! Letícia tinha então apenas doze anos de idade. Naquela tarde, pela primeira vez gozara. Naquela tarde, pela primeira vez dera o cu. (PEDREIRA, 2006, p. 11)

A amálgama de prazer e raiva aparece no trecho relacionando a primeira ejaculação de Letícia, o “desejo de transformação total” irrefreável, com o estupro praticado pelo pai. A sexualidade da personagem, chamada por inúmeras vezes de “veado”, aparece agregada à violência. O discurso do narrador combina a violência com a “iniciação” da travestilidade de Letícia: “Naquela tarde, pela primeira vez gozara. Naquela tarde, pela primeira vez dera o cu”. O fato da junção das orações e a descrição do estupro de Letícia revelam o caráter sádico e fetichista, não apenas do pai da personagem, mas também do narrador.

No romance de Pedreira a violência marca o corpo de Letícia: no momento em que o pai evoca a palavra “veado” e “a merda de um veado”, o corpo de Letícia torna-se uma “sexualidade disponível”. Quando se estabelece e reafirma, no discurso, a desimportância e a dominação do corpo de Letícia, a violência de gênero encenada pelo romance entranha-se de “desejo”. Na visão de Leal (2010, p. 81), o estupro configura-se como uma dessas situações as quais “beiram o indizível ou irrepresentável”, aspecto desafiante e desdobrado à narrativa literária, pois:

Certas violências, como o abuso sexual, solicitam tal expressão diferenciada, que não simplesmente as narre, uma vez que toda representação direta pode apenas

sublinhar o referente central, e, mais uma vez, sujeita a personagem a mais uma violência: a do olhar voyeur do(a) leitor(a).

Após o estupro e a expulsão, Letícia passa a morar com Cristina, uma espécie de “drag queen involuntária” que abriga e protege o sobrinho das violências externas. A personagem mora com Cristina até completar os dezesseis anos de idade, quando decide mudar-se para o Rio de Janeiro para trabalhar com a prostituição. Apesar dos discursos do narrador sobre a “beleza anormal” de Letícia, por vezes enviesada de certo essencialismo, pois “passaria onde quer que fosse por uma belíssima mulher de nascença” (PEDREIRA, 2006, p. 16), no discurso de Cristina a travestilidade demonstra-se como fabricação de um certo feminino:

– Você é tão bonito, meu querido... Tão bonito... Lindo como uma mulher... Mas promete pra mim uma coisa. Promete que nunca mais vai fazer isso. Promete que nunca vai querer seguir essa vida de travesti. Promete isso pra mim agora, vai... O menino agarrou-se firmemente ao seu único protetor e, com o fiapo de voz que lhe restava, jurou que lhe era pedido com firme convicção. O tio enxugou as lágrimas que já borravam a maquiagem pesada e pôs-se de pé com o sorriso profissional de tantas e tantas voltas por cima. (PEDREIRA, 2006, p. 18)

Os narradores, como veremos adiante, também estabelecem pontos de vista sobre as personagens travestis dos romances. Esse caráter observador não é neutro nem inocente: sugere ligações e interrelações com certos preconceitos, revelados na linguagem. De alguma forma, as personagens travestis não estão completamente deslocadas da ordem heterocentrada, uma vez que os processos de reafirmação e transgressão das normas de gênero formam o corpo travesti como um corpo de desejo nas narrativas. Desse modo, reitera Silva (2013, p. 45):

[...] parece impossível o existir à revelia da ordem straight: os corpos, mesmo modificados, alterados em sua base, significados em outra semântica de gênero e de sexualidades, reiteradamente são interpretados social e culturalmente no masculino e ou no feminino.

O desejo de constituição familiar das personagens (e também o não-desejo) estrutura-se na estratégia de construir e validar (pela via do amor romântico e heterossexual) uma humanidade e subjetividade. Em *Elvis e Madona*, a ordem heterocentrada está organizada a partir do sexo, do gênero e da classe social. Na voz de um narrador em terceira pessoa, onisciente, constrói-se também a voz de Madona: “‘Com dez anos eu já era toda feminina’, costumava contar” (BIAJONI, 2010, p. 19).

Por meio do uso do discurso direto livre, o narrador expõe as experiências da infância e da adolescência da personagem, compostas por um misto de prazeres escondidos, violências

e eroticidades: “Era novinho, não tinha nem pelos, mas desmunhecava que era uma beleza. Gostava até de assistir às peladas no campinho só pra ver os garotos mais velhos sem camisa, aquela energia vibrante. Sentia uma coisa por dentro.” (BIAJONI, 2010, p. 20). Filha de uma família com duas irmãs mais novas e dois irmãos mais velhos, Madona cresce cercada pela ausência do pai – que foi para o garimpo de Serra Pelada e nunca mais voltou – e o silêncio da mãe. Deslocada, social e eroticamente, a personagem vai construindo, pelas brechas de uma ordem heterocentrada estruturada principalmente na figura dos irmãos violentos (“era difícil em quase qualquer lugar que fosse.”), a sua própria subjetividade travesti.

O corpo *queer* de Madona coloca em questão a garantia da naturalização da filiação e da diferença sexual. Como destaca Paul B. Preciado, em entrevista a Jesús Carillo (2004, p. 399), as eroticidades *queer* são politicamente perversas e reversas aos padrões de sexo e desejo. Isso gera todo um conjunto de angústias sexuais e políticas imbricadas nas ações das personagens travestis, não somente Madona e Elvis, mas também Letícia e Copi, que também fogem de casa, rompem com o espaço familiar e estabelecem uma relação de estranhamento (sexual, afetivo e social) constante com outras personagens: “‘Prefiro siririca do que encheção de saco’, pensava. Mas, na verdade, morria de vontade de abraçar alguém” (BIAJONI, 2010, p. 40).

A expressão “cair no mundo”, utilizada pelo narrador como metáfora do desenraizamento parental de Madona, está ligada à ação de esquivar-se de uma realidade desagradável, à busca de um espaço de vida possível, mas também ao adentramento do espaço da subvida e à atividade da prostituição: a fuga estrutura a identidade da personagem travesti como sujeito do desejo.

Isso não quer dizer, no entanto, que Madona estabeleça um deslocamento total da ordem heterocentrada. Pelo contrário, certas normas também organizam a sexualidade e o gênero da personagem, como a ideia de submissão feminina: “E gostou de comer, não é que não gostasse. Mas achava que era mulher demais para dominar, precisava da força do outro para sentir prazer” (BIAJONI, 2010, p. 23); além do romantismo exacerbado da personagem, na busca de um modelo heterossexual de relação afetivo-sexual que a satisfaça e a constitua enquanto sujeito: “A soma de alguns fatores podia gerar algum prazer: um homem bonito e doce que sabia ser enérgico e mau na hora certa; que a tratasse como ser humano, não como um ‘pedaço de carne que está ali para gozarem em cima’” (BIAJONI, 2010, p. 23).

Os sentimentos e sensações da personagem passam pela voz desse narrador em 3ª pessoa. Ele organiza o discurso de Madona e evidencia a abordagem organizadora pelo uso recorrente das aspas para demarcar falas próprias da personagem, bem como juízos morais e

de valor estabelecidos nesse discurso – como em momentos, por exemplo, em que o narrador declara opiniões acerca da prostituição e do protagonismo de Madona em filmes pornô, ou na descrição sobre o bairro de Copacabana e a presença das “figuras noturnas”:

Lá fora, a escuridão era de putas, travestis, alucinados noturnos, filhinhos de papai atravessando sinais vermelhos, homens desesperados procurando companhia, viciados atrás de um último gole/tapa/cafungada, *uma horda de pessoas terríveis, horrendas, desqualificadas e sem qualquer futuro.* (BIAJONI, 2010, p. 39, grifos nossos)

Esses dados relacionam-se à afirmação e à desestabilização da ordem heterocentrada do romance, seja pela feminilidade tratada como artefato de questionamento, (des)valorização e submissão ao desejo masculino e heterossexual, seja pela busca de Madona por uma identidade ou uma vida possível por meio da fuga, do desejo – fato problemático, posto a impossibilidade enunciativa promulgada pela forma narrativa de *Elvis e Madona*.

No caso da personagem Copi, de *As fantasias eletivas*, o mundo aparece muito mais amplo para a personagem: a ordem heterocentrada está intrincada nos discursos/ações do personagem Renê e na própria relação da personagem com a família, e aparece questionada em certos momentos, principalmente quando Copi decide abandonar a carreira de jornalista e “fazer o que achava que devia fazer.” (SCHROEDER, 2014, p. 46).

Em *As fantasias eletivas*, o desejo da personagem entra em confronto com a ordem heterocentrada: a entrega à escrita, ao pensamento e à prostituição e o abandono da carreira e da família se interrelacionam na construção de uma consciência do existir da personagem: “Há duas maneiras de lidar com o desejo: ou você apaga com o extintor, que é o que as pessoas geralmente fazem, ou você deixa o fogo se alastrar. Eu resolvi me incendiar.” (SCHROEDER, 2014, p. 50).

Nesse capítulo, trouxemos à baila a construção das travestilidades na literatura brasileira (a partir da breve citação de algumas obras) e a desfiguração das paisagens culturais sobre gênero na literatura, percebidas na identidade de personagens cada vez mais fragmentadas, além da estruturação ambígua da ordem heterocentrada nos romances *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), *Elvis e Madona* (2010) e *As fantasias eletivas* (2014), produzindo personagens sob o signo da ininteligibilidade e da abjeção. No próximo capítulo, discutimos e analisamos a posição dos narradores nos romances estudados (todos em 3ª pessoa) e a maneira como os discursos se organizam (a partir de determinados dados linguísticos e enunciativos) para construir as personagens travestis.

3 AS SEREIAS, SEUS CANTOS E SILÊNCIOS

quem não pode ser marinheiro
 por força das circunstâncias
 quem não pode viajar o mundo
 dentro de embarcações
 deve imediatamente contemplar a ideia
 de virar sereia
 (FREITAS, 2018, s/p)

A experiência das travestilidades estabelece-se não como “cópia incompleta” – uma vez que não existem identidades completas ou originais – mas articula-se entre o “excesso” e a “falta”, de maneira a provar o caráter performativo presente em tais categorias, que necessitam de ratificação contínua das normas por meios de atos ritualizados.

A construção de gênero no corpo das personagens travestis, assim, está relacionada às interações e conflitos erótico-sexuais-discursivos estabelecidos nos romances. O corpo e as experiências travestis, nos textos analisados, são entendidos como uma formação permanente, pois recorrem a certas estéticas corporais que dão sentido às travestilidades, colocando-as entre a subversão e a submissão:

A mudança que as travestis buscam operar em seus corpos recai sobre partes que estão impregnadas de significados, pois que são alvos de inúmeros discursos religiosos, morais, médicos, midiáticos. O que as torna subversivas, por um lado, e capturadas pela norma, por outro. Pois, nessa construção, subvertem o gênero e, paradoxalmente, também enfatizam o caráter de assujeitamento, por trás do culto contemporâneo a padrões de normalidade, saúde e beleza. (PELÚCIO, 2009, p. 184)

As construções do corpo travesti propõem assumir, segundo Pelúcio (2009, p. 93), a convivência (conflituosa e complexa) de símbolos tidos como femininos (a beleza, o afeto e a emoção) com símbolos tidos como masculinos (a força física, a virilidade e a sexualidade exacerbada). No processo de paródia e performatividade desses símbolos, a travesti rasura o discurso das normas de gênero, ocupando um “espaço singular de ambiguidade”:

Ser travesti implica confrontar, de modo permanente e direto, o dispositivo binário de gênero, sobre o qual se apoia toda a arquitetura das relações sociais. É justamente esse confronto com as instituições (e a conseqüente ameaça à ordem vigente) que confere à travestilidade masculina [sic] o seu caráter subversivo, da mesma forma que justifica, desencadeia e perpetua o processo de estigmatização de que ele tem sido vítima milenar. (LANZ, 2015, p. 315)

Os corpos masculinos e femininos, marcados pela fluidez, pela instabilidade e pela

fragmentação, são construídos socialmente e estão em intersecção com uma gama de relações, podendo adquirir diversos significados em diferentes contextos. Porém, tratar da formação de identidades de gênero divergentes é deparar-se com um processo de representação cultural que perpassa por discursos patológicos, de perversão e delinquência.

As travestilidades podem se apresentar como uma experiência *queer* particular, por revelarem a precariedade de categorias estanques na configuração de sentidos absolutos do masculino/feminino, homem/mulher, ativa/passiva. As personagens travestis Madona, Letícia e Copi são discursivamente produzidas a partir da exclusão e da abjeção, encarando posturas interseccionadas, como a questão da sexualidade e da classe social, e materializam, ficcionalmente, experiências de abandono e violência.

Cada uma das personagens expõe o vácuo de humanidade reservado socialmente aos indivíduos que atravessam as normas de gênero e sexualidades, bem como ocupam a zona do não-reconhecimento social: seja pela irrealização afetiva de Letícia (“é sempre entre quatro paredes, em segredo, no reino do ‘faz-de-conta’”), seja pela subjetividade fraturada de Copi (“mas o que é justiça? É coisa de homens, não de deuses, nem de travestis”), ou pelas diversas impossibilidades de Madona (“Mas acho que tá na hora de parar de sonhar”). A experiência dessas personagens, ainda, é sustentada muitas vezes por uma “busca” interminável: seja pelo corpo “perfeito” ou por um “espaço” no qual possam existir plenamente. Tais características vislumbram o aspecto de uma matriz cultural estabelecida por meio determinadas hegemonias:

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam existir – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do gênero. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2003, p. 39)

A “busca” da personagem Letícia Diniz, por exemplo, recai na impossibilidade de legitimidade, reconhecimento e sucesso em uma sociedade que oprime e desqualifica existências como a dela:

E ali, apertando a mão contra a maçaneta, compreendeu que seu destino, e a felicidade que lhe era possível, implicaria para sempre, e inevitavelmente, um pacto com o Diabo ou coisa que o valesse. Um pé pairando no céu e outro no inferno. Batalha feroz dos opostos a pregá-la na cruz onde bem e mal, luz e sombras não passam de faces de uma única realidade. (PEDREIRA, 2006, p. 183)

A complexidade em torno da legitimação social de Letícia se organiza no discurso do narrador, como destaca o trecho, a partir da relação de certas oposições imagéticas (céu/inferno, sacrifício/aprazimento, luz/sombras, bem/mal) que prefiguram a própria impossibilidade de existência da personagem. A figura do narrador interpreta e revela a forma como o abjeto opera na delimitação qualificativa dos “corpos que importam”: o intrincamento dos polos binários, nesse excerto, contribui na construção de uma ambiguidade travesti que não encontra respaldo na significação social, comprovando a existência de um processo político e ideológico de materialização corporal/moral.

Paradoxalmente, as personagens também ressignificam, em menor ou maior grau, as práticas normativas – exemplificando seus processos de (des)construção e ineficácia. Apesar de violentados, os corpos ficcionais das travestis apresentam-se em devir, expondo e (des)fazendo as normas de gênero e sexualidades. No próximo subcapítulo, discutimos as construções literárias das personagens Letícia, Madona e Copi, colocando em voga os discursos dos narradores (todos em 3º pessoa), o uso de certas figuras de linguagem (adjetivos e metáforas) e a maneira como são elaborados, literariamente, os conflitos do acesso à voz nas narrativas.

3.1 Letícia e o mapa rasurado para nadar contra as marés

Autor de peças como “Dilúvio em Tempos de Seca” (2005) e “A Dama da Lapa” (2005) – essa última adaptada para o cinema com o título de *Incuráveis* – além das obras “45 Minutos” (2011), “Clichê” (2011), “Michael & Eu” (2012), “A construção” (2012), “Elogio da paixão” (2016) e “Toda forma de amor” (2019), o escritor, diretor de teatro e dramaturgo carioca Marcelo Pedreira⁴⁰ é conhecido por abordar temas e personagens considerados “marginais”, além de ficcionalizar ausências e contradições dos espaços urbanos contemporâneos. No primeiro romance do autor, *A inevitável história de Letícia Diniz*,⁴¹ publicado em 2006, a problemática de configuração do “outro” fica evidente na figura supostamente centrada do narrador e na sua relação com a travesti Letícia Diniz.

A narrativa acompanha a trajetória de violências, amores, aprendizagens e exclusões de Letícia, uma travesti nascida em Porto Velho, mas que aos 16 anos de idade, muda-se para

⁴⁰ Marcelo Pedreira é formado pela Oficina de Formação Teatral da CAL, com cursos de roteiro (Robert McKee) e direção de cinema (Hollywood Film Institute) em Los Angeles. Integrou também o workshop do Royal Court Theatre de Londres, referência mundial em dramaturgia.

⁴¹ A obra foi adaptada para o teatro em 2010 e para o cinema em 2012.

trabalhar como prostituta no Rio de Janeiro, no final da década de 1990. Torna-se uma das prostitutas mais desejadas da Lapa e, paralelamente, desenvolve uma personalidade melancólica, fruto de inúmeras decepções amorosas. Esse quadro é articulado na busca incansável de fama e sucesso pela personagem, o que a faz abandonar o Brasil e seguir carreira de prostituta e atriz pornô na Itália, culminando no seu suicídio ao final do romance.

A história tem como foco narrativo a visão do personagem Fernando, um tipo de narrador-editor que escreve um romance baseado nos diários deixados por Letícia, após o suicídio. Seguindo a conceituação de Santos e Oliveira (2001, p. 34), esse tipo de narrador, muito utilizado na literatura romântica sob uma estrutura específica, tem o trabalho não apenas de narrar, mas realizar a mediação entre o “manuscrito perdido” e o “leitor possível”.

O narrador-editor Fernando nega-se, inicialmente, a contar a “identidade” e sua ligação com Letícia. O romance de Pedreira materializa, assim, a própria produção ficcional do narrador Fernando, o processo de interpretação dos diários de Letícia e seus preconceitos e medos escancarados, em um exercício metaliterário que embaraça a relação entre autor, narrador e personagem e cria a “ilusão” de verossimilhança na obra, principalmente no uso de cabeçalhos e certas marcações temporais: “Diário de Letícia Diniz – Página 1 – 12 de março de 1998” (PEDREIRA, 2006, p. 14, grifos do autor).

O narrador apresenta-se como “quase” um narrador onisciente: ele atribui sensações, impressões e pontos de vista próprios de cada personagem, mas também apresenta, em certos momentos, as vivências dos outros como uma “voz externa”, observando e descrevendo as ações, demonstrando como a escrita do texto se organiza. Nas passagens predominantes em 1ª pessoa (nos capítulos I e XXVI), Fernando porta-se como “protagonista”: embora a narrativa trate de Letícia, é o seu ponto de vista que sobressai e é levado em conta. É trazido ao primeiro plano justamente o processo de memorização e interpretação desse narrador-editor:

Com Letícia, lembro-me como se fosse hoje, a primeira palavra evocada foi “rara”. Decorrência óbvia dos *traços exóticos* de seu rosto que saltavam à vista. Mas a intuição imediata de que se tratava de uma *mulher incomum* não se deu apenas no plano estético, já que, segundo a hipótese aludida, tudo na aparência é uma impressão digital da alma. Em seguida – e, quando descrevo tal processo, falo de um ou dois segundos de indiscrição, atingiu-me a tristeza abissal que jorrava de seus olhinhos escorpianos. *Singularidade, beleza e melancolia, para mim, desde sempre, a combinação fatal numa mulher...* (PEDREIRA, 2006, p. 217-218, grifos nossos)

Neste trecho, Fernando narra o momento em que viu Letícia pela primeira vez, em uma farmácia, numa “noite quente de verão em Copacabana” (PEDREIRA, 2006, p. 215). A autonomia da personagem frente à história reconstruída com a “maior precisão possível” (PEDREIRA, 2006, p. 6) revela tratar-se uma interpretação do narrador, mais do que mera

“reconstituição fiel”. A escolha por determinados vocábulos (“rara”, “traços exóticos”, “mulher incomum”, “combinação fatal”), designados para descrever Letícia, não somente produz a personagem sob a visão do misto de “beleza” e “mistério”, como também evidencia os aspectos de “desejo” e “exotismo” presentes no discurso (masculinista) de Fernando.

Nos momentos em que a narração se estabelece em 3º pessoa (entre os capítulos II e XXV), aparentemente desvinculada de uma narração parcial e objetiva, o narrador apresenta os fatos e os diálogos presentes na história:

Guarda então o diário com um gesto estudado e, de nariz empinado, abre caminho por entre a multidão feia e malvestida como quem cruza um tapete vermelho sob a reverência abobalhada dos simples mortais. O motorista do táxi amarelo, maravilhado, abre gentilmente a porta de trás. Alicinha, a coadjuvante, entra primeiro. Letícia, a estrela, ainda lança um último olhar pela plataforma de desembarque até sumir dentro do automóvel, quando, em sua fértil e glamourosa imaginação, a divindade diretora do filme de sua vida finalmente grita “corta!”. O táxi dobra a esquina, a rodoviária some de vista e Porto Velho torna-se definitivamente história de mau gosto, meras páginas introdutórias de um livro de glorioso, excitante e de extraordinários capítulos. (PEDREIRA, 2006, p. 29)

É justamente na narração em 3º pessoa que outras personagens subalternizadas ganham corpo: tio Cristina, o “tio travesti”, que cuidara de Letícia quando ela fora estuprada e expulsa de casa pelo pai; Alicinha (prima de Letícia); Matheus (espécie de cafetão das travestis); Dona Gorda (travesti idosa que aluga um quarto na pensão para Letícia e Alicinha morarem); além de outras travestis.

O narrador-editor, ao escrever, dá corporalidade à experiência vivida de/com Letícia. Ele atravessa a narrativa não somente como um observador, mas como um construtor, segue os passos de Letícia e demarca a ação na tessitura do texto, como é perceptível no uso do artigo masculino, produto da espacialidade e temporalidade abjetas das violências e normas de gênero experienciadas em Rondônia: “O menino então rolava pela cama de casal que dividia com o tio, esperando em vão pelo sono que não vinha” (PEDREIRA, 2006, p. 23); até o uso do artigo feminino, uma marcação textual que evidencia a transição (corporal/espacial) vivida pela personagem quando decide mudar-se para o Rio de Janeiro e assumir-se prostituta: “Sentada na privada, com o corpo coberto apenas por um par de botas pretas de cano longo, uma linda mulher escrevia num caderninho” (PEDREIRA, 2006, p. 14).

É possível asseverar que o narrador-editor Fernando escreve a história por meio da interpretação dos diários de Letícia, sugerindo a noção de escolha consciente do foco e da visão empreendidos, a partir de uma linguagem em si mesma seletiva. Mikhail Bakhtin (1998, p. 135), ao evocar o sujeito que fala no romance, afirma tratar-se de “um *homem*

essencialmente social,⁴² historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’”. Nesse sentido, a (pro)posição de Fernando como narrador da história de uma travesti evidencia-o também como quem comanda e controla o discurso (comando e controle perceptíveis na forma do texto), imprimindo suas próprias visões sobre as demais personagens que habitam o “submundo” da prostituição: as putas, os gays afeminados, as cafetinas, as travestis idosas e outras personagens subalternizadas.

O capítulo I do romance de Pedreira opera como uma espécie de prelúdio (ou prólogo, típico das peças teatrais do século XVII e XVIII), explicando as condições de produção do livro de Fernando, baseado no “fascinante diário” de Leticia e no “relato das pessoas com quem conviveu” (PEDREIRA, 2006, p. 6), como uma espécie de texto que congrega biografia e etnografia. Neste trecho, o narrador assim se interroga:

Por que contar a história de uma travesti? Por que contar a história de Leticia Diniz? Devo ter sido questionado a esse respeito dezenas de vezes durante o ano e meio que passei, desde então, preparando os originais deste livro. Tais indagações vinham sempre acompanhadas de doses subliminares de recriminação, como se colocasse minha reputação em risco defendendo um tema indigno ou de relevância duvidosa. [...] este livro, e não tenho medo de dizê-lo, precisava ser escrito. Pairava no ar. Impunha-se como uma missão à espera de um guerreiro, ou de um operário. Dele sou apenas mero instrumento e isso é tudo que posso dizer no momento. (PEDREIRA, 2006, p. 5-6, grifos nossos)

A posição assumida pelo narrador-editor Fernando é a definição dada por Foucault (1996, p. 24) à noção de autor, entendida como um “princípio agrupador do discurso” – quem ordena, inventa, escreve e “dá à inquietude da linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”, uma atividade que inscreve o “verdadeiro” e qualifica tal posição.

Fernando narra a história de Leticia a partir da perspectiva de escritor e “artista boêmio”. E não bastam apenas os diários ou os relatos dos amigos da personagem para a constituição da narrativa: Fernando realiza um trabalho etnográfico sobre a vida das travestis, no sentido de apropriar-se do universo delas, “respirá-lo, espiá-lo com meus [nossos] próprios olhos” (PEDREIRA, 2006, p. 6), estabelecendo estratégias discursivas de legitimação e credibilidade à sua posição e, também, de “reverberação de uma verdade nascendo diante de seus [nossos] próprios olhos” (FOUCAULT, 1996, p. 49). A produção dessa “verdade” está ligada ao que Foucault afirma em *A Ordem do discurso*:

⁴² Os grifos de Bakhtin são interessantes por dois motivos: o primeiro, por desativar a neutralidade daquele que fala no romance, estendendo-o como discurso histórico, não (somente) individual; o segundo, por evidenciar, indiretamente, o caráter generalizado do sujeito que fala (“homem”), histórica e hegemonicamente situado como sujeito detentor do discurso.

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm função de conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p. 9)

A noção de discurso tem como base a ideia de “práticas descontínuas que se cruzam, se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1996, p. 53), e são institucionalmente produtivas e, por vezes, violentas. O discurso, na visão foucaultiana, diz respeito não somente à constatação ou prescrição de uma “realidade”: o discurso age intimamente na produção, nomeação e interpretação desse “real”, com o poder de consolidar determinadas estratificações.

O discurso direciona não apenas a história, mas a dinâmica das vidas que importam e as outras, tidas como “existências do resto”, julgadas e constituídas sob o domínio do “outro” e do “discurso do outro”, atravessadas por violências simbólicas. Assim, ao tentar “organizar” os diários de Letícia, transformá-lo em livro, Fernando intenta organizar uma “existência” que, em síntese, é inalcançável – e projeta a “verdade” na própria escrita/narração, uma vez que a voz da personagem fica condicionada à seleção desse narrador-editor.

Na visão do teórico Theodor Adorno (2003), a posição do narrador no romance contemporâneo caracteriza-se, paradoxalmente, pela impossibilidade do narrar. A literatura contemporânea brasileira, no entanto, parece figurar em contraste com a afirmação, uma vez que a narração ainda persiste, mas quem narra é também quem transforma subjetivamente a “matéria”, desajustando o conceito da objetividade que resguardava o clássico realismo literário. O romance contemporâneo, ao incorporar outras linguagens e métodos, intensifica o processo de desintegração da experiência no discurso literário. Com as mudanças industriais e a subjetivação, a figura do narrador pretensamente realista tornou-se circundada por ceticismo:

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance. (ADORNO, 2003, p. 56-57)

Adorno vê no leitor o alvo da desmistificação da figura fixa do narrador: uma vez que a “atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento” (ADORNO, 2003, p. 61). O leitor é, então, convocado para a observação ativa e posicional em relação aos textos literários, pois a “permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61). A politização e a suspeição da

figura do narrador devem-se aos inúmeros fatores históricos de questionamento das posições de poder na contemporaneidade.

Diversos autores estruturam suas obras em torno da fragilidade do ponto de vista da “certeza” e da “verdade”, na tentativa de desvelar o caráter político e ético presentes na forma e no conteúdo dos textos, como exercício da linguagem. A figuração do narrador é problemática justamente por estar posicionado no quadro de visão e locução – um espaço de poder. No caso do narrador-editor de Pedreira:

Ele se refere à história como uma representação, em que fazer literatura e pôr em questão esse fazer são um só ato. Há, sobretudo, a necessidade de problematizar, em uma história que se conta, a ação de narrar e o sujeito narrador. Tal problematização desvenda a consciência do fazer literário como jogo, e expõe a atitude crítica que o narrador assume em relação a si próprio e àquilo que cria. (SANTOS, OLIVEIRA, 2001, p. 36)

Desse modo, na narração de Fernando é proposto um jogo de escritura: inscreve-se a história “inevitável” da personagem Letícia Diniz, mas também se narra a história de quem conta; o narrador desvela a si e seus preconceitos nas próprias estratégias discursivas de organização, linearidade, inclusão e denúncia social.

Fernando, como narrador-editor, personagem e autor, expõe-se enquanto sujeito forjando a existência discursiva da personagem Letícia, baseada em uma linearidade e totalidade questionáveis. A narrativa elaborada pelo narrador é a tentativa de readequação, pela forma e pelo conteúdo, servindo mais ao sujeito-observador do que ao sujeito-observado:

Os trechos dos diários que aparecem transcritos foram editados a fim de torná-los mais compreensíveis. Erros ortográficos e gramaticais mais graves foram corrigidos com o cuidado, porém, de preservar o espírito e a sensibilidade original do texto. *Os fatos e diálogos presentes no livro foram reconstituídos livremente, tanto a partir do diário quanto dos depoimentos colhidos.* (PEDREIRA, 2006, p. 7, grifos nossos)

No texto literário contemporâneo, por vezes, articulam-se tensões entre as inúmeras vozes presentes na narrativa (a partir do registro de fala e do direcionamento do discurso) e a construção de personagens condicionadas à voz de um narrador. Para Santos e Oliveira (2001, p. 30), as personagens da literatura contemporânea nunca são “profundas” o suficiente, pois quase sempre são uma “miragem projetada daquele que narra”:

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 a personagem é plana, pois existe somente na superfície escorregadia e vacilante da linguagem. (SANTOS, OLIVEIRA, 2001, p. 30-31)

Ao longo dos trinta e quatro capítulos, o narrador de *A inevitável história de Letícia Diniz* forja a possibilidade de organizar, discursivamente, a potência da “existência singular” da personagem Letícia, corrigindo os “erros ortográficos”. Sob um tom de “decodificação do desconhecido”, no qual o narrador se coloca como “operário” e “guerreiro” da obra, as personagens são vistas a partir de uma interpretação binocular, ou seja, o narrador diz querer “vê-la de perto, nua” e “descobrir seu segredo bem guardado” – não somente Letícia, como também todas as personagens que desfilam pela narrativa, andando sob “[...] noites estranhas, feéricas, iluminadas pelo vaivém incessante de faróis de carro, e acompanhadas de litros de cerveja, maços de cigarro e cheiro de sexo... Muito, muito sexo” (PEDREIRA, 2006, p. 7) – e, inevitavelmente, recorre ao “exotismo” e à generalização.

Isso é levado às últimas consequências pelo narrador quando afirma que, para contar a história de Letícia, deveria “mergulhar” no “universo dessas criaturas ambíguas, empurradas a viver à margem de tudo devido à confusão metafísico-sexual que provocam” (PEDREIRA, 2006, p. 6), em tom antropológico, criando uma “falsa atmosfera” de pontualidade, complexidade e “verdade” ao narrado, já que o próprio narrador denuncia a precariedade do discurso, pelo fato de afirmar no início do romance: “Não me lembro ao certo. Provavelmente o fiz, já que lembro, sim, de correr em seguida até o carro, em prantos, debaixo da tempestade” (PEDREIRA, 2006, p. 5), ou pela questão de deixar abertamente clara a edição realizada no discurso do “outro”.

A pretensão de Fernando é revelada ao exhibir a fraqueza e a impossibilidade de descrever as personagens sem os traços da tradição literária: ou seja, a partir do discurso desse narrador em 3º pessoa, inevitavelmente, inscrevem-se descrições sobre outras personagens subalternizadas baseadas em preconceitos e pressuposições.

Quadro 1 – Descrições das personagens Cristina, Matheus e Dona Gorda

Personagens	Descrições do narrador
Cristina	<p><i>“[...] sobre os enormes seios siliconados, ostentava a aparência grotesca de quem começou a se hormonizar muito tarde na vida. O azul da barba cerrada por debaixo da maquiagem pesada e a compleição física para lá de avantajada tornavam o conjunto da obra quase uma caricatura, uma espécie de drag queen involuntária, pobrezinha e completamente desprovida de glamour” (p. 14)</i></p> <p><i>“[...] tais como tio Cristina, travecas caricatas, quase drag queens” (p. 159)</i></p>

	<i>“Tio Cristina, aquela mistura de drag queen involuntária, caminhoneiro e veado-macho” (p.177)</i>
Matheus	<i>“furacão magrelo de um metro e cinquenta e oito” (p. 34)</i> <i>“gay mirradinho, de olhos esbugalhados, afetadíssimo, que só se travestia no carnaval e nos eventuais shows de dublagem que fazia em boates” (p. 35)</i> <i>“simpático personagem de desenho animado” (p. 35)</i> <i>“bicha-paraíba-pé-de-cana” (p. 75)</i>
Dona Gorda	<i>“criatura bizarra [...] sofrendo aparentemente de ‘excesso de saúde’, obesidade mórbida” (p. 88)</i> <i>“moribunda maquiada com três quilos e meio de cosméticos” (p. 89)</i> <i>“figura cadavérica, quase monstruosa” (p. 89)</i>

Fonte: elaborada pelo autor.

A caracterização reservada às personagens subalternizadas, como apontada pelo quadro, tem como ponto comum a questão do corpo: todas são narradas a partir de uma configuração corpórea normativa, que acusa e repele as personagens. A escolha de determinados vocábulos como “criatura bizarra”, “caricatura”, “cadavérica”, “involuntária”, “desprovida”, “moribunda” e “traveca”, além dos diminutivos “pobrezinha” e “mirradinho” e das expressões “afetadíssimo”, “pra lá de avantajada” e “furacão”, corporificam as personagens estigmatizadas a partir da linguagem que materializa, pelo discurso irônico e imagético, o caráter de “monstruosidade”.

A maneira como os vocábulos são organizados (adjetivos que apresentam e (de)formam as personagens) estabelece a inviabilidade das personagens no espaço social marcadamente normativo e cisgênero e aparece como aspecto de produção de uma normalidade, pois, nas palavras de Butler (2003, p. 190):

O “abjeto” designa aquilo que foi expelido do corpo, descarrado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito.

A figura de Cristina é emblemática nesse sentido. Apesar de a personagem encenar uma espécie de “experiência travesti vanguardista”, cafetina e protetora de travestis, seu corpo (e de Dona Gorda) é tido como impossibilidade e erro, um corpo que é cenário e superfície

dos acontecimentos históricos: “A gente se cortava toda dentro do camburão com uma navalha que escondia entre os dentes. [...] Olha só a quantidade de cicatrizes que eu tenho no corpo” (PEDREIRA, 2006, p. 92). Sua presença na narrativa auxilia para demarcar a inevitabilidade da própria Letícia em encarar a transformação: é preciso “botar peito” e “botar bunda”, ficar “perfeita”.

Tio Cristina performatiza o gênero de maneira a transfigurar não apenas as supostas limitações entre o masculino e o feminino, percebidos pela forma de nomeação, mas na maneira como estrutura uma identidade a partir do ideal de beleza normativo. Tio Cristina representa o paradoxo do excesso e da falta, a negatividade, a própria impossibilidade de figuração do “autêntico”, a sobrevida:

Na rodoviária Novo Rio, tio Cristina chamava atenção, provocando rebuliço. Apesar de todo o amor que tinha por ele, Letícia sentia-se cada vez mais desconfortável ao acompanhá-lo em aparições públicas como aquela. Odiava as piadinhas de escárnio e as ofensas que surgiam de todos os lados, como se fosse um direito constitucional humilhar travestis. E junto com o linchamento moral vinha a culpa por envergonhar-se dele. Pobre tio Cristina, que, ao contrário dela, não podia esconder-se por trás de uma beleza quase perfeita de patricinha. Mesmo achincalhado, não deixava a guarda, aproveitando o físico avantajado para intimidar os mais abusados. Era um verdadeiro herói da classe, um exemplo de fibra e coragem, pois que homem teria colhões para desfilar de vestido e salto alto sem ostentar qualquer traço autêntico de feminilidade?! Tio Cristina, aquela mistura de drag queen involuntária, caminhoneiro e veado-macho, merecia admiração, era o que Letícia sempre se repetia ao se ver em situações embaraçosas como aquela. (PEDREIRA, 2006, p. 177-178, grifos nossos)

Descrita como “pai-mãe” de Letícia, tio Cristina performatiza uma feminilidade que possibilita inúmeras transgressões: o corpo que congrega, ao mesmo tempo, os “seios avantajados”, “o azul da barba cerrada” e o fato de ser “um homem corpulento [...] que com tamanha persistência insistia em ser mulher” (PEDREIRA, 2006, p. 179), também serve de corporificação de uma história marcada por violência, “destino torto”, “semimarginalidade”, “humilhação” (PEDREIRA, 2006, p. 22), e, sobretudo, sabedoria e experiência: “– Anda, querida... Levanta a cabeça e coloca um sorriso nesse teu rostinho lindo. Eu sempre te disse: travesti tem que ser dez vezes mais corajoso, dez vezes mais forte e dez vezes mais persistente pra vencer na vida” (PEDREIRA, 2006, p. 22).

Tio Cristina, a mesma travesti que, em tom maternal, besuntou “cuidadosamente o ânus do sobrinho” e depois acariciou o rosto inchado dele, é também a travesti que dera uma surra no diretor da escola de Letícia, após descobrir os assédios cometidos contra a sobrinha – evidenciando não serem a masculinidade e feminilidade inerentes aos corpos tidos como macho ou fêmea, respectivamente, demonstrando práticas contextuais e, portanto, voláteis.

No livro *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombi: la carne como figura de la*

historia, a autora Alicia Montes (2017), a partir de um *corpus* de obras literárias e audiovisuais que materializam as corporalidades travesti e zumbi, questiona a tendência do imaginário social a interpretar os corpos travestis como excessivos, não-simbolizados, perigosos e de-generados. Os corpos travestis:

[...] estão atravessados tanto pelo poder da transformação vital, como pela violência e a morte. Nesse sentido, materializam um imaginário instável, poroso e paradoxal em que faz presente o atual paradigma auto-imune, visando proteger a vida, capacitar e aperfeiçoar, por meio de sua disciplina ou de sua destruição e, portanto, se empenham para expulsar ou aniquilar o restante do corpo do mundo, considerado descartável, monstruoso, perigoso, contagioso, ou degenerado, mas que, em sua estranheza, é a parte mais familiar e íntima do humano e do comunitário. (MONTES, 2017, p. 17, tradução nossa)⁴³

Como destacado, a produção simbólica sobre “corpos monstruosos e zumbis”, alocados entre uma linha de “contaminação” e “sobrevida”, é mais complexa do que se imagina. No romance de Pedreira, a existência das travestis idosas (como tio Cristina e Dona Gorda) abarca um campo polissêmico da “experiência de vida” (“Vocês não têm ideia do que é ser travesti há vinte, trinta anos”), o “exemplo de coragem”, a saturação e exacerbação do corpo travesti modelar, reproduzindo dados culturais de produção de significados sobre “saúde”, “juventude”, “perfeição” e “beleza”:

Mas é melhor ser bicha gay que travesti. Sempre te digo: bicha gay pode trabalhar em qualquer lugar, com qualquer lugar, com qualquer coisa, mas travesti, não. Só sobra isso que ta vendo... Olha em volta. Já são mais de trinta anos fazendo cu de boceta e o que é que consegui? É um pardieiro desse tipo que você quer terminar teus dias? Hein?! Além disso, você acha que é agradável sair de casa a essa hora da noite para chupar os paus leprosos desses homens daqui?! Não tem nada de glamouroso disso, meu amor... (PEDREIRA, 2006, p. 22)

A questão da “monstruosidade” de tio Cristina, do “sábio” e “grotesco”, revela também aspectos relacionados com o presente e o passado: a personagem performatiza o processo histórico de construção subjetiva da identidade travesti brasileira, permeado de perseguições, violências e precariedades. O corpo de tio Cristina é “monstruoso” justamente porque constrói imagens que colocam em xeque a fronteira aparentemente visível do gênero, da realidade e da ilusão, do passado e do presente, da vida e da morte. O corpo de tio Cristina revela um duplo aspecto moral: ter o corpo cicatrizado é sinal de sabedoria e resistência, mas

⁴³ “[...] están atravesadas tanto por la potencia de la transformación vital, como por la violencia y la muerte. En este sentido, materializan un imaginario inestable, poroso y paradójico en el que se hace presente el paradigma autoinmunitario actual, que pretende proteger la vida, potenciarla y perfeccionarla, a través de su disciplinamiento o su destrucción y, por ello, se empeña en expulsar o aniquilar ese resto del cuerpo del mundo, que considera desechable, monstruoso, peligroso, contagioso, o degenerado, pero que, en su extrañeza, forma parte de lo más familiar e íntimo de lo humano y de lo comunitario.” (MONTES, 2017, p. 17)

esse mesmo corpo fora dos padrões de beleza e de gênero também sugere a “falta de cuidado de si”, o embaraço, o rebuliço, a vergonha – algo como um não-corpo.

Segundo Pedro Paulo Sammarco Antunes (2013), a questão da “velhice travesti” satisfatória encontra problemas nos processos de exclusão nos quais as travestis estão submetidas – levando-as, sobretudo, a terem expectativas de vida abaixo da média nacional.⁴⁴

Para o narrador de *A inevitável história de Letícia Diniz*, a possibilidade de um corpo “tornar-se um corpo” aparece permeada por padrões que vão além do gênero e atravessam a seara do desejo erótico. Em outras palavras, a qualidade “corpórea” somente é estabelecida àqueles corpos que conseguem produzir algum prazer/desejo ao narrador.

Isso está evidente nas descrições referentes às “travestis bombadas” e jovens, supostamente o oposto de tio Cristina, em que o narrador utiliza vocábulos que se alternam entre “Lolita do mal”, “Lolita anêmica”, “Penélope Chamosa”, “carinha de ninfeta”, “boneca de família”, “bicha sem sorte”, “magrinha feito top model” e “ícone de tudo o que significava glamour e poder”, e expõe a qualificação e a produção simbólica desses corpos travestis (jovens, magros, saudáveis e mais ou menos coerentes) a partir da chave da “excitação” e da “fantasia”, nos sentidos erótico-sexuais – tanto na fala das travestis quanto na voz do narrador, extremamente confundíveis.

Ao utilizar determinados recursos de linguagem (adjetivos, metáforas, sinestésias e comparações) para descrever suas personagens, o narrador as materializa no campo da abjeção e da exclusão, e as enclausura a partir de uma existência nomeada e significada pela corporalidade assumida, por vezes beirando o erótico, outras o exotismo. A posição não é neutra. No quadro abaixo apresentamos, brevemente, algumas das formas como o narrador e outras personagens referem-se à personagem Letícia:

Quadro 2 – Descrições do narrador e de outras personagens sobre Letícia

	O que dizem sobre Letícia
	<p><i>“passaria onde quer que fosse por uma belíssima mulher de nascença” (p. 16)</i></p> <p><i>“ninfeta com jeito de capa da Vogue” (p. 71)</i></p>

⁴⁴ Segundo a pesquisa de Antunes (2013), intitulada “Travestis envelhecem?”, a expectativa de vida de uma travesti brasileira é de 35 anos, enquanto a média nacional é de 76 anos. A baixa expectativa de vida está relacionada, sobretudo, aos altos níveis de violência e exclusão nos quais as pessoas transgêneras estão submetidas no Brasil (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2019).

Narrador	<p><i>“levantando a saia feito uma putinha veterana e permitindo que o sujeito fizesse um test drive em sua bunda” (p. 79)</i></p> <p><i>“mulher-com-pênis” (p. 80)</i></p> <p><i>“bela adolescente fantasiada de puta” (p. 86)</i></p> <p><i>“beleza exótica, hipnotizante, valorizada pelos longuíssimos cabelos negros, incrivelmente lisos, emoldurando o corpinho esguio de top model” (p. 103)</i></p> <p><i>“amaldiçoado corpo mutante” (p. 199)</i></p> <p><i>“misteriosa beldade” (p. 219)</i></p>
Outras personagens	<p><i>“carinha de ninfeta” (p. 65)</i></p> <p><i>“cinturinha marcada, toda menininha, parece até corpinho de top model” (p. 65)</i></p> <p><i>“jeitinho de mulherzinha de não-me-toque-antes-de-me-levar-para-jantar” (p. 161)</i></p> <p><i>“mulher com tromba” (p. 166)</i></p> <p><i>“traveco” (p. 167)</i></p> <p><i>“boneca, divinamente produzida” (p. 169) “putinha escolada e voraz” (p. 191)</i></p> <p><i>“bicha escrota” (p. 196)</i></p> <p><i>“puta de trinta reais” (p. 198)</i></p>

Fonte: elaborado pelo autor

Como o narrador deixa evidente o domínio sobre as falas e ações das personagens, os discursos parecem se repetir: a construção literária de Letícia se enuncia, sobretudo, a partir do corpo, enfocando o caráter da beleza (“linda”, “belíssima”, “bela”, “top model” e “divinamente linda e produzida”), do desejo e da atividade sexual (“putinha”, “puta” e “ninfeta”), ao mesmo tempo em que se configuram signos referentes ao exotismo (“rara”, “exótica”, “misteriosa beldade”), de abjeção e monstruosidade (“profanação”, “amaldiçoado corpo mutante”, “traveco” e “bicha escrota”).

O corpo da personagem é formado no limiar do desejo e do repúdio, da transgressão e do estereótipo. Uma imagem ilustrativa dessa tese é justamente a cena do velório de Letícia. Nessa passagem, o narrador descreve Letícia como um “corpo destroçado”, pelo fato de a personagem ter se jogado do oitavo andar do apartamento em que estava hospedada. Em contraponto ao corpo, o rosto de Letícia “conservara-se milagrosamente intacto, belo, como se salvaguardado no momento derradeiro” (PEDREIRA, 2006, p. 5), com “traços exóticos [...] que saltavam à vista” (PEDREIRA, 2006, p. 217), perfazendo uma imagem dúbia da

personagem, entre a beleza e a ruína, a resistência e a aniquilação – como se a queda, como metáfora e efeito, se referisse à própria história da personagem, que consegue livrar-se da vida melancólica e triste somente por meio da autodestruição:

A imagem se desloca e se fixa num quadro pendurado na parede. Uma foto ampliada de Letícia, sorridente ao lado de Matheus e Tatiana em seu primeiro passeio por Copacabana. Sobre esta imagem, o barulho surdo do corpo de Letícia batendo na calçada. Tela preta. Créditos na tela. Fim. (PEDREIRA, 2006, p. 250)

Na descrição da cena do suicídio da personagem, o uso do oxímoro “barulho surdo”, ao referir-se ao corpo de Letícia batendo contra o chão, reforça o caráter paradoxal do corpo travesti e a incapacidade de existência de tal corpo como visível. O romance de Pedreira encena, por meio do excerto, uma linguagem calcada na (im)possibilidade de narrar (e narrar sobre o “outro”). A tentativa de organização do narrador-editor, pela estrutura do texto, nada mais é senão a tentativa de embargar a corporalidade denunciante das personagens, a crise da “verdade”, controlando um discurso que é, em suma, autodenunciante.

3.2 Foi em Copacabana que eu vi Madona

Luiz Biajoni é um escritor e jornalista paulista. Publicou as obras *A Comédia Mundana: três novelas policiais sacanas* (2013),⁴⁵ *Virgínia Berlim: uma experiência* (2007), *Elvis e Madona: uma novela lilás* (2010), *A viagem de James Amaro* (2015) e *Quatro velhos* (2019). A obra de Biajoni compõe-se por certa “subalternidade literária” na qual, por meio de uma abordagem cômica e cinematográfica do ambiente pornô-policialesco, constroem-se narrativas em que as normas de sexualidades e gênero aparecem descentralizadas.

Na ocasião de publicação d’*A comédia mundana*, o jornalista Márwio Câmara (2013, s/p) destacou que Biajoni pode ser considerado um “escritor *trash-pop*”, e “embora seja falando sobre sexo ausente de performáticas poéticas, sua pornografia não é apelativa ou de senso demasiado vulgar”. Já o jornalista Maurício Angelo descreve a escrita de Biajoni como “azeitada e direta”, “urbana” e “pesada”, capaz de romper com a trivialidade e expor os preconceitos e a mediocridade: “Biajoni não alivia. Não usa meio-terminos. É bruto e escancarado com frequência, vai direto no nervo. Tudo com um humor afiado, observações cortantes e uma aparente simplicidade enganosa. É cru, mas bem temperado.” (ANGELO, 2010, s/p).

⁴⁵ A trilogia é composta pelas novelas *Sexo anal: uma novela marrom*, *Buceta: uma novela cor-de-rosa* e *Boquete: uma novela vermelha*.

Em *Elvis e Madona*, o caráter de deslocamento com formas tradicionais de concepção está presente, a começar pela publicação do livro, organizada a partir do convite do cineasta Marcelo Laffitte após a gravação do filme *Elvis & Madona* (2010) – perfazendo caminhos inversos de produção. Laffitte escreveu a Biajoni pedindo-lhe que produzisse uma história na qual as “personagens fossem as mesmas”, mas “não fossem iguais”. A história contida no romance e no filme revelam, assim, processos particulares de formação cultural e moral dos criadores.

A narrativa encena, por meio de um narrador em 3º pessoa, onisciente, o relacionamento afetivo-sexual da lésbica Elvis, uma fotógrafa e *motogirl*, com a travesti Madona, uma cabeleireira, prostituta, atriz pornô e *performer* de Copacabana. O romance apresenta, ainda, João Tripé/João das Flores (além da gama de personagens secundários), um traficante de drogas e ator pornô que deseja vingar-se de Madona e Elvis. A “história de amor” das personagens é apenas parte desse enredo que flagra o contexto da violência urbana, o tráfico de drogas, a corrupção, a solidão e a discriminação.

Estruturada em quatro capítulos, apresentando um prólogo, um epílogo e um pós-epílogo, a trama carrega uma abordagem não-clássica de romances policiais, reiterando a carga cinematográfica contida na linguagem, pois tematiza e discute (na forma e no conteúdo) questões sobre gênero e sexualidades.

No primeiro capítulo, intitulado “Cada um”, o narrador apresenta brevemente a infância de Madona e Elvis, a construção identitária das personagens, o rechaço e as aprendizagens sobre os usos do corpo, o envolvimento de Madona com João Tripé e a indústria pornográfica, o sonho da personagem de realizar um show performático, a violência e a malandragem de João, além da aproximação afetiva entre Elvis e Madona. Nesse capítulo, o narrador trata da ambiguidade contida na infância/adolescência de Madona, calcada em violências e abusos, mas também em prazer e pequenas alegrias:

Como gostava de ler novelas de banca de jornal, achou uma moeda de troca: batia uma punheta para o seu Sérgio, o dono da banca, atrás do balcãozinho, e ele sempre deixava levar uma Sabrina, uma Bianca – contanto que devolvesse depois. Adailton tomava cuidado com as coisas, não dobrava muito as páginas para não marcar. E bateria punheta para o seu Sérgio mesmo se o coroa não emprestasse os livrecos. Quando relembra dessa época – e sempre fazia força para esquecer toda a infância, adolescência, juventude –, achava que o tal dono da banca tinha sido sua primeira experiência sexual. Não lembrava bem como tinha começado. Achava que um dia, simplesmente do nada, o seu Sérgio tinha colocado o pau pra fora e balançado a cabeça, como quem diz “mexe aí”. E ele mexeu. O seu Sérgio era casado, tinha filhos, quase um velhote, mas se ele dissesse que ia largar a família e ficar com Adailton, Adailton ia. “Achava que o paraíso era passar o resto da vida punhetando aquele velho”, diria mais tarde. (BIAJONI, 2010, p. 20)

O segundo capítulo, intitulado “Parte dois”, narra a relação afetivo-sexual das personagens Elvis e Madona, as dúvidas, a descoberta da gravidez de Elvis, o flagra do contrabando de drogas de João em Copacabana e, conseqüentemente, sua prisão. “Menage à trois” é o título do terceiro capítulo. Nele, problematiza-se a gravidez de Elvis, a reação da família e de Madona – que, na tentativa de “passar-se” por “homem” aos olhos dos pais de Elvis, monta-se de Adaílton. No “Petit four”, quarto e último capítulo, o narrador apresenta a arquitetura do plano de João Tripé para assassinar Elvis e Madona, além do nascimento de Angel, filho/filha de ambas.

O *Epílogo* do romance destaca a impossibilidade de atribuição de gênero a Angel, expondo a ambigüidade de gênero contida no nome da criança: “Madona falava Ángel. Elvis falava Angél, puxando seu sotaque mineiro” (BIAJONI, 2010, p. 203); embaralhando as funções tradicionais de “mãe” e “pai”: “[...] uma das traveças mais queridas da área ia ser pai-mãe” (BIAJONI, 2010, p. 162). No *Pós-epílogo*, o leitor é levado a recordar o trecho do romance *Nossa Senhora das Flores*,⁴⁶ escrito no cárcere e publicado pelo escritor francês Jean Genet em 1943 – livro que Elvis presenteia Madona em certo momento da narrativa.

A referência intertextual ao romance de Genet surge no livro de Biajoni como artefato de um “desejo de consciência e liberdade” das personagens que, imersas em misérias e solidão, tentam reinventar modos de existência e relacionamento, algum “delírio que se torne poesia”, perceptíveis ao final do último capítulo:

Podiam, agora, se beijar, como naqueles filmes antigos, em que o the end e os créditos sobem depois de noventa minutos de romances, encontros calorosos, desencontros e aventuras.
Podiam se beijar, enquanto subiam os créditos e uma voz grave, em off, anunciava que viveriam felizes para sempre.
Podiam se beijar. E se beijaram.
(BIAJONI, 2010, p. 201)

Neste trecho, as personagens são tomadas como “artistas de si mesmas”, algo revelado até mesmo pelo fato do nome das personagens transpirem certo glamour e fama (Elvis e Madona), apesar de possuírem, em contrapartida, vidas marcadas por frustrações, medos e carências. Desde o início é marcante a voz do narrador no texto. Esse aspecto possibilita vislumbrar, em todo caso, estratégias discursivas de produção e desconstrução de preconceitos

⁴⁶ Nesse romance, Genet narra a história de vida e morte de Divina, uma travesti apaixonada por Mignon – uma espécie de cafetão que rouba a personagem, além de fazê-la sentir-se solitária e abandonada. Segundo o filósofo Carlos Eduardo Ortolan Miranda (2010, s/p), no texto “O destino libertário de Jean Genet”, o livro possui uma veia autobiográfica por tratar-se de uma “dedicatória” do escritor a um antigo companheiro de prisão. Para Miranda, a escrita do romance configura-se como um “delírio de fetichista tornado poesia”, aproximando o escritor da ambígua figura de Divina, a qual produzirá Genet como “artista”.

sobre o que as personagens dizem ou deixam de dizer. O narrador onisciente de Elvis e Madona conhece a história, as personagens, seus sentimentos e expõe suas opiniões, dúvidas e preconceitos. O aspecto formal das incertezas e hesitações do narrador é configurado, sobretudo, na maneira como as marcações gramaticais de gênero são estabelecidas.

Na linguagem, o sujeito é marcado pelo gênero. Sem a marca do gênero (masculino ou feminino) a operação de reconhecibilidade tradicional do sujeito torna-se impossível. Mas o gênero, em si, também não se estrutura anteriormente, mas adquire significado no seio da linguagem. Para Butler (2003, p. 185), a distinção plena e clara entre sexo e gênero é o que produz a falsa pré-discursividade do corpo – e é justamente na repetição estilizada de atos em favor da construção do “eu permanente”, natural e linguisticamente situado, que opera a “aparência de substância” revelada na heterossexualidade e na cisgeneridade.

Ao operar na oscilação discursiva o narrador parece revelar a volatilidade dos processos de inscrição corporal hegemônica. Nesse sentido, ao oscilar entre o masculino e o feminino (ele/ela, dele/dela, traveco/traveca), o narrador de *Elvis e Madona* deixa evidente a fratura no discurso tradicional de reconhecimento social, vislumbrando o aspecto instável das identidades de suas personagens: “‘*O amor é um pau no meu cu*’, vivia repetindo Madona – aliás, Adaílton. A vida dele, ou melhor, dela, não tinha sido fácil. Nasceu longe, perto do fim do mundo, num subúrbio brabo, ali em Marechal Hermes.” (BIAJONI, 2010, p. 19, grifos do autor).

A narrativa é sustentada a partir dessas oscilações do narrador. A manobra discursiva (percebida pelo advérbio “aliás”) estabelece uma estratégia evocativa da suspensão da forma tradicional de marcar o gênero, pois as personagens ocupam o espaço fronteiro da identidade, principalmente a travestilidade de Madona. Butler esclarece que os termos “homem” e “mulher” só adquirem sentido como termos relacionais e opositivos, assim, ao colocar em suspensão tais relações, o narrador de *Elvis e Madona* também desloca a presunção de identidades universais. Butler assim interroga:

Existe uma região do “especificamente feminino”, diferenciada do masculino como tal e reconhecível em sua diferença por uma universalidade indistinta e consequentemente presumida das “mulheres”? A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção de singular de identidade. (BUTLER, 2003, p. 21)

A desconfiguração, como elemento de afirmação hegemônica, dá-se na forma da narrativa: “Elvis mal acreditava que Madona era o mesmo traveco da noite anterior, todo

despedaçado no chão, com a cara borrada, descabelado. Estava mesmo linda, parecia uma Marlene Dietrich bombada, músculos retesados, uma força da natureza” (BIAJONI, 2010, p. 62); e também no conteúdo, pois Madona é uma travesti performatizando um ideal feminino por meio de sua própria desconstrução.

O corpo ficcional de Madona é produzido por meio de uma linguagem oscilante que agrupa imagens da masculinidade e da feminilidade. A desconstrução está alicerçada no caráter volátil com o qual os pronomes e adjetivos são manuseados pelo narrador, conforme aponta o quadro abaixo, em que apresentamos brevemente as marcações do gênero da travesti ao longo da narrativa:

Quadro 3 - Descrições do narrador sobre Madona

	O que dizem sobre Madona
Narrador	<p><i>Era vista como traveca experiente, que gostava de se cuidar e não ia com qualquer um” (p. 23)</i></p> <p><i>“Madona parecia uma mulher” (p. 24);</i></p> <p><i>“Ela era a mesma Madona de sempre, mas havia algo de errado dessa vez. Ou melhor, algo de errado a mais.” (p. 43)</i></p> <p><i>“Na verdade, ele adora Madona e sempre prefere ouvir, estimulando a traveca para que invente cada vez mais variações das mesmas sete ou oito boas histórias que ele ouviu há três ou quatro anos. Amigas, enfim.” (p. 57)</i></p> <p><i>“Elvis se deu conta de que estava sentada com um traveco, alguém que, provavelmente, aprovava o modus vivendi copacabânico” (p. 80)</i></p>

Fonte: elaborado pelo autor

Como assinalado, os adjetivos usados para caracterizar Madona oscilam entre o masculino e o feminino, e estão presentes tanto na voz do narrador quanto na voz das outras personagens. Evidentemente, coloca-se a presença de um narrador interagindo e expondo seus pensamentos sobre Madona – uma personagem considerada “estranha” justamente por suscitar uma “desorganização” na ordem da forma, por não encontrar um lugar específico na tradicional dicotomia; e no conteúdo, por estabelecer situações em que as próprias personagens colocam-se em dúvida sobre o caráter estável das identidades sexuais e de gênero. Em uma das passagens, Norminha, amiga que trabalha no salão de Madona, questiona a travesti sobre a sua aproximação com Elvis:

- Vai dizer o que fazia com a menina até cinco da manhã na rua, darling?
 - Essa menina, gente, é um anjo que caiu na minha vida, uma grande amiga, viu?
 - ...
 - Não adianta vocês ficarem com ciúmes, eu amo vocês também. Todos riram.
 - Quando essa menina ta com a Madona, fica comendo ela com os olhos... Era Bill, que entrava na conversa sem ser chamado.
 - Ah, Bill, nem posso negar isso, mas é claro que a fruta que ela gosta é outra.
 - Ué, mas ela não gosta de mulher?
- Uma confusão rápida pairou sobre todos ali, até que Rogério chegou batendo palmas, querendo saber o era aquele conversê todo – e botou todo mundo pra trabalhar. (BIAJONI, 2010, p. 86-87)

Nesse sentido, o narrador de *Elvis e Madona* maneja discursivamente as desorganizações em torno das normas de sexualidades e gênero provocadas pelas personagens: “Beijaram-se no rosto como grandes amigos. Amigas. Vai saber?” (BIAJONI, 2010, p. 33), deixando aberto um campo de ambiguidade e de conhecimentos amplos sobre gênero e sexualidades apresentados ao leitor.

A oscilação no âmbito da linguagem revela e intensifica a instabilidade das personagens frente à ordem heterocentrada que engendra os corpos no binarismo definitivo e, portanto, um deslocamento produzido pela travestilidade ao nível da linguagem: “*O travesti* reapareceu com cubos de gelo envoltos em um pano sujo, a trouxinha sobre a cabeça, a água escorrendo pela face, misturando-se à maquiagem, os rosto melado pelas lágrimas, o nariz escorrendo. *Estava medonha.*” (BIAJONI, 2010, p. 31, grifos nossos).

Isso evidencia uma performatividade linguística da instabilidade provocada pelas travestis: os corpos, na visão de Judith Butler (1993, p. 18), nunca estão completamente inseridos nas normas de gênero (e nem totalmente fora delas), mas é esse jogo que busca a materialização corporal e cultural dos corpos. As fissuras no texto, assim, podem ser lidas como uma maneira linguística de confrontar as normas e possibilitar novas articulações.

As descentralidades do narrador parecem intensificar a ambiguidade das personagens, demonstrando que a construção do “eu” e do “outro” revela-se em operações discursivas. No entanto, no plano do conteúdo, a obra restringe-se ao casamento heterossexual e à maternidade como únicas possibilidades de reconhecibilidade social: as personagens travestis apresentam-se complexas e estranhadas no discurso do narrador que, apesar de oscilante, ainda comanda a narrativa.

3.3 Os mil atalhos de Copi ou como construir uma nau de palavras

Como uma das vozes mais profícuas da literatura contemporânea brasileira, seja pela direção e edição de revistas literárias ou no trabalho de organização de eventos culturais, o crítico literário, editor e roteirista catarinense Carlos Henrique Schroeder, possui uma obra diversificada e complexa. Iniciou a carreira literária em 1998, a partir da publicação da novela *O publicitário do diabo*. De lá pra cá, o autor publicou os livros *A ilha navegante* (2003), *A Rosa Verde* (2005), *Ensaio do vazio* (2006), a coletânea de contos *As certezas e as palavras* (2010), *A mulher sem qualidades* (2010), *As fantasias eletivas* (2014), *História da chuva* (2015) e *Aranhas* (2020).

Boa parte da obra de Schroeder abarca temas como a “inquietação” da escrita, a memória e a arte como material literário.⁴⁷ Tal “inquietação” coloca a linguagem como combustível para o “embaralhamento” de certas formas tradicionais. Como aponta Manoel Ricardo de Lima (2010, p. 12), a literatura de Schroeder “atravessa a palavra com o que há de mais ordinário no mundo, este cotidiano que nos engole, nos devora e nos cospe na cara a ausência da própria palavra”, em um movimento de restituição no qual não resiste “nenhuma certeza a cada palavra nua, nenhuma palavra a cada ausência de qualquer coisa, como ‘o desejo de uma vida em branco’” (LIMA, 2010, p. 13).

Nesse sentido, a obra de Schroeder é, nas palavras de Lima (2010), um conjunto de “narrativas famintas”, pois produz espaços de desfiguração do “real” em que a literatura e a arte aparecem como meios e temas para a desestabilização, evocando a dúvida, o fracasso, a impotência, a impossibilidade e a ignorância (SAWITZKI, 2015, s/p), perceptíveis, sobretudo, nas (não) ações das personagens.

Publicado em 2014, o romance *As fantasias eletivas*, quinto livro do escritor, é uma obra complexa sobre a atividade literária, a (im)possibilidade da escrita e da identidade em uma época saturada de informação e incertezas.⁴⁸ Narrado de forma fragmentada e não-linear

⁴⁷ Este aspecto está presente, por exemplo, no conto “As certezas e as palavras”, texto de abertura do livro de mesmo nome, além do enredo de *História da chuva*, no qual trata do teatro de animação e da experiência da arte e a relação entrelaçada das personagens Arthur e Lauro, e a busca pela construção do “ser artista” no interior de Santa Catarina.

⁴⁸ Segundo o autor, a ideia do romance surge a partir do conto “Os recepcionistas”, contido na coletânea *As certezas e as palavras* (2010). Finalista do Prêmio Oceanos de Literatura em Língua Portuguesa de 2015, *As fantasias eletivas* integra, desde 2017, a lista de leituras obrigatórias dos vestibulares da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e da Associação Catarinense das Fundações Educacionais (ACAFE), sistema educacional com mais de quinze instituições de ensino superior. O romance ainda foi vencedor do Prêmio Catarinense de Cinema 2018, a partir do roteiro produzido pelo próprio Schroeder, pelo escritor João Chiodini e pelo professor de roteiro Demétrio Panrotto. O filme “As fantasias eletivas” e o curta-metragem “Copi” têm previsão de lançamento para 2020, com direção e produção de André Felipe Gevaerd Neves, e a atriz argentina Mariana Genesis Peña no papel de Copi.

por um narrador onisciente múltiplo, *As fantasias eletivas* conta a história da vida conturbada de Renê, um recepcionista de hotel da cidade litorânea de Balneário Camboriú e sua tentativa de reconstruir-se a partir do encontro e da amizade com a travesti, jornalista, escritora e prostituta argentina Copi. O romance encena temas como a solidão, a criação literária, a morte, o desejo, a melancolia, a memória e o suicídio.

A partir de uma estrutura que une prosa, poesia e fotografia, a obra propõe uma descentralização discursiva, convergindo na reativação do debate acerca das formas da ficção na contemporaneidade, da relação entre indivíduo e cidade, da sociedade e os preceitos morais, das personagens e o espaço literário. Essa descentralização, nas palavras do crítico Sérgio Tavares (2014, s/p), objetiva um “pacto com a ficção para mutuamente reparar as feridas”.

Ainda, para Sérgio Tavares (2014, s/p), o romance “expõe um veio latente no qual é possível encarar as mágoas, as decepções e os autoenganos de seus personagens, do mesmo modo que derruba o cenário pintado a guache que cortina a verdadeira cidade onde estes habitam”. Na visão do próprio Schroeder, em entrevista à revista *La Pecera*, seus livros são vistos como “móviles” e não como estruturas planas. O autor não considera *As fantasias eletivas* como um livro, mas, na verdade, “muitos livros”:

Tem uma frase no livro que vai ao encontro disso: “Tem muita palavra no mundo”. Em “As fantasias eletivas”, temos o choque de dois mundos, o letrado e o iletrado, e ambos são açoiados pela solidão. Esse livro é, na verdade, muitos livros, com diversas camadas, que vão se moldando de acordo com a percepção do leitor. A travesti-escritora do “As fantasias eletivas” adotou como nome de guerra o pseudônimo do escritor, quadrinista, dramaturgo e ator-travesti argentino Raúl Damonte, que usava Copi como nome artístico. Além de grande escritor, admirado por César Aira e muitos outros, Copi foi um importante ativista gay. (TAVARES, 2017, p. 2)

As fantasias eletivas é uma obra que não se prende facilmente às análises consagradas tecnicamente pela crítica – fato provável em boa parte da ficção contemporânea. Intencionamos, aqui, uma análise possível dentro da gama de abordagens e interpretações nas quais o livro pode suscitar.

O romance é organizado em quatro partes: “S de sangue”, “A solidão das coisas”, “A poesia completa de Copi” e “As fantasias eletivas”. Cada uma das partes está organizada em subcapítulos, demarcadas pelas letras do alfabeto (A a Z). No primeiro capítulo, narra-se, de forma fragmentada, a vida acidentada da personagem Renê e a sua tentativa frustrada de suicídio, as violências, o rechaço e a relação conturbada com a mãe, a ex-esposa e o filho, os problemas de relacionamento, o ego fraturado e o machismo latente no discurso da

personagem, além da presença infeccionante de Copi, uma travesti vinda da Argentina para Balneário Camboriú para “sepultar o passado” (SCHROEDER, 2014, p. 36) – como faz Renê. Esse capítulo também narra a aproximação das personagens, a descoberta de Renê do mundo literário e fotográfico de Copi, as reflexões em torno da escrita e o suicídio de Copi, que deixa todos os seus escritos literários aos cuidados do recepcionista.

No segundo capítulo, “A solidão das coisas”, o romance apresenta o conjunto de fotografias – realizadas pela câmera *Polaroid* – e pequenos textos que discutem a solidão de objetos observados por Copi. No capítulo “A poesia completa de Copi”, a narrativa traz sete poemas escritos pela personagem, antes do suicídio, versando sobre desejo, morte e desilusão. No último capítulo, que dá nome ao romance, é apresentada uma carta de Copi para a mãe, um pedido de perdão. Paralelo a isso, também aparece Renê tentando lidar com a própria vida, os fracassos e as inconsistências – agora, por meio de um provável aprendizado com os ensinamentos e inquietações Copi sobre a escrita e o desejo.

O encontro de Renê e Copi suscita no romance de Schroeder uma rede de cumplicidade que poderia, segundo a crítica de Paula Cajaty (2014, s/n), “brevemente se assemelhar a amizade, com toques de delicadeza, sutileza, companhia e sensibilidade” entre Renê, Copi e o narrador, produzindo um efeito de alteridade entre as personagens. Renê, apesar da primeira impressão estranhada sobre Copi, acaba desconstruindo seus próprios preconceitos na medida em que começa a fazer parte do “universo” da outra personagem, dos seus desejos, sonhos e frustrações. O estranhamento provocado em Renê deve-se ao fato de Copi não tratar-se simplesmente de um “traveco sem importância”, mas uma subjetividade complexa e fora dos parâmetros reconhecidos por ele:

A primeira vez que Renê viu uma biblioteca que não fosse num órgão público foi no apartamento de Copi. Ao lado da porta havia uma estante abarrotada de livros, e Renê achava aquilo engraçado, pra que serviriam livros para um traveco, pensava (mas não dizia). Até que soube da trajetória de Copi: do nascimento em Las Heras, na província de Mendoza, até o curso de jornalismo em Buenos Aires, onde caiu na noite portenha. O estágio como assistente de *El Clarín*, as tentativas de seguir os caminhos da escrita e seu retorno para Mendoza. E, por fim, a coragem de fazer o que achava que devia fazer. (SCHROEDER, 2014, p. 46)

Ao deparar-se com Copi – daí o caráter “infeccioso” da personagem –, o primeiro olhar de Renê recai sobre o corpo travesti e o significado instantaneamente assimilado nele: uma “bela moça com um pau”, ou seja, “mais um traveco” (SCHROEDER, 2014, p. 37). O termo usado pelo narrador é pejorativo, uma vez que sustenta um caráter de inumanidade e desvio. A posição do narrador e de Renê, entretanto, é suplantada pela imagem de Copi no estabelecimento de uma espécie de tensão enunciativa. Tal fato é evidenciado nas passagens

em que a personagem, ao refletir sobre a solidão, o abandono e a exclusão, a partir da fotografia de uma menina sentada nos trilhos de um trem, é constantemente interrompida por Renê.

“[...]”

Eu não sou fotógrafo, não domino e nem estudei as técnicas de fotografia, nem tenho bons equipamentos fotográficos, tenho a minha Polaroid e uma imensa vontade de dar o rabo, hahahaha.”

“vai começar, eu vou embora...”

“Não, toma mais uma taça comigo... o que me move para a fotografia são as similaridades com a literatura. A fotografia quer congelar um instante, e a literatura, recriá-lo, e ambas têm essa capacidade de permitir uma outra visão das coisas [...]” (SCHROEDER, 2014, p. 65-66)

No discurso de Copi há o desejo e a obsessão com a literatura, a fotografia e a prostituição; com o manejo das palavras (ao buscar expressões que contornem a inadequação e a solidão do seu corpo deslocado e desertor) e com a eroticidade do próprio corpo (“dar o rabo” e “comer”), deixando-se “queimar”, ou “fazer o que achava que devia fazer” (SCHROEDER, 2014, p. 46). Na visão do escritor e crítico literário Raimundo Neto, em resenha publicada no *São Paulo Review*, a escrita de Schroeder foge de rótulos e generalizações. Para ele, a busca obsessiva de Copi pela escrita é uma tentativa de “salvar-se do impossível”, buscando uma espécie de imortalidade literária:

Não interessa ao leitor as cirurgias plásticas, alterações hormonais, o silicone abastecendo o corpo, os documentos novos. Copi tem uma alma que envolve o mundo que não a comporta, por isso ela explode em significados a cada observação minuciosa. Copi é um exército de mulheres e homens que não aceitam a morte dos significados, por isso deixa nascer palavra em tudo que vê. Copi não é apenas uma travesti, é palavra, pura e livre. Carrega o gozo da palavra-mundo. (NETO, 2014, s/p)

O narrador, desse modo, tem a autocentralidade faturada pelo discurso de Copi no momento em que a narrativa apresenta as fotografias e os poemas – deslocando o ponto de vista hegemônico. Em suma, há uma proposição de alteridade, de leitura e de humanização da personagem ao colocá-la em posição de tomada de consciência, reflexão, liberdade e aprendizagem em comparação à figura de Renê, despossuído da mesma viga de coragem e enfrentamento presentes em Copi.

Ao apresentar as fotografias e os escritos de Copi, deixados para Renê após o suicídio, o romance de Schroeder estabelece uma estrutura que ficcionaliza a personagem a partir de uma subjetividade latente, um corpo tradicionalmente violentado. O caráter de humanização é posto na estrutura narrativa: a voz e o corpo de Copi são incômodos, perturbam as certezas e as seguranças da própria organização objetiva do texto. A perspectiva utilizada no romance

recorre ao fragmento como estratégia de desconstrução dos determinismos, que revela, nas palavras de Ginzburg (2012, p. 204), um “modo de expressão da existência”.

Tanto o discurso sobre criação artística da personagem (em uma relação mútua entre fotografia, escrita e solidão) quanto a construção da narrativa (fragmentada e lacunar) suscitam o esfacelamento de formas convencionais e supostamente essenciais de contorno das vivências e experiências complexas assumidas na contemporaneidade. Copi indaga sobre a imortalidade pela escrita ao mesmo tempo em que, ao suicidar-se, dá aos poemas a materialização da sua voz na narrativa. A morte da personagem torna-se paradoxal. Na escrita de Copi, a solidão toma forma ao flagrar objetos, na tentativa de captação de um abandono no qual ela e Renê são vítimas:

E Renê não lidar com Maria, nem Cláudia ou Márcia ou Tássia ou Samantha. E certo dia rabiscou algo assim num pedaço de papel:

Não consigo
 Não posso
 Não mereço
 Não sei
 Não tenho
 Não sonho
 Não amo
 Não choro mais

Copi ficaria orgulhosa.
 (SCHROEDER, 2014, p. 110)

Os poemas e as fotografias aparecem como tentativas de compartilhamento de vida, morte e desejo, mas também de redenção, no olhar de personagem uma travesti que acusa o mundo, as coisas e a própria literatura: “Escrever não é divino, é humano, é triste” (SCHROEDER, 2014, p. 105). Nesse sentido, a narrativa de Schroeder contribui ao produzir Copi, em uma espécie de (des)recalque narrativo em que o espaço do narrador é compartilhado por outras vozes, instáveis e descentradas.

O crítico literário e escritor Silviano Santiago (2002, p. 46), corroborando nesse aspecto, assinala que o narrador clássico de Walter Benjamin aparece desfigurado pelo chamado “narrador pós-moderno”. Enquanto o narrador clássico é utilitário, estabelece-se num comportamento moral e sábio, o narrador pós-moderno produz a “sabedoria” a partir de uma observação de uma ação alheia, ou seja, uma “sabedoria” não “tecida na substância viva da experiência do narrador”:

[...] ele é puro ficcionalista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno

sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem. (SANTIAGO, 2002, p. 46-47)

Nesse sentido, a “sabedoria” decorre de uma observação da experiência alheia, dando sentido por meio do manejo da linguagem e do discurso. O narrador pós-moderno porta-se pela capacidade em forjar a ideia de autenticidade e manejar as operações da linguagem – assumindo uma postura claramente política.

Nos três romances analisados o narrador apresenta-se como uma figura “interessada pelo outro”. A escrita mostra-se como estratégia: ao dar a voz ao “outro”, falar com o “outro”, o narrador também dá voz a si, indiretamente. Assim, o narrador se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra (SANTIAGO, 2002, p. 51). Porém, a existência ficcional desse “outro” pode produzir, em maior ou menor grau, certas transgressões e desvios que deslocam noções tradicionais (de identidade, desejo e escrita) em favor de uma construção narrativa que questiona a própria disposição estrutural de controle do discurso por vozes hegemônicas – enfrentada por Copi, em sua impossibilidade de tornar-se “sujeito”, muito antes de “escritora”.

3.4 A construção da voz das personagens travestis

Se há um caráter de unidade e/ou ligação entre as narrativas aqui abordadas, seria o fato da presença de narradores marcadamente em 3º pessoa que organizam, a partir de discursos mais ou menos descentrados, a voz das personagens travestis nos romances. O conceito de “voz” aqui utilizado é baseado nos postulados de Regina Dalcastagnè (2012) sobre o controle do discurso nas narrativas contemporâneas.

Para essa autora, o processo de determinados narradores cederem ou não a voz a determinadas personagens está ancorada em disposições estruturais que controlam o discurso e, conseqüentemente, delimita-o. Certas personagens, advindas de camadas menos abastadas, só conseguem construir e atribuir valor aos seus discursos a partir da mediação com o narrador – esse produto linguístico observante e não confiável. Nessa estrutura, a interação de diversas vozes advoga na relação e na equiparação discursiva entre os diversos atores da narrativa. Essa inter(ação) produz a afirmação da consciência do “outro” como sujeito investido de plenos direitos, não mais como objeto de outras vozes. O “ser” está intrinsecamente ligado ao “comunicar-se”: é a partir da interação com o outro, e com diversos

discursos, que forjamos nosso “eu”.

No entanto, a ausência de voz nos romances também é sintomática, pois não apenas sugere o limite de perspectiva como também é um índice de subalternidade. Nos romances *A inevitável história de Leticia Diniz* e *Elvis e Madona*, na figura de um narrador-editor e de um narrador em 3º pessoa que interage, oscila e expressa opiniões e moralismos, a forma e o conteúdo revelam, entranhadamente, o quanto o *queer* diz e o quanto é silenciado e dominado nas narrativas. A ausência da voz plena às personagens travestis é a substância que as qualificam como objeto exótico, abjeto e observado – e, portanto, desprovidas de certos requisitos sociais de gênero, sexualidade e classe social:

Ao impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, da maior competência, e até da maior eficiência social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta apenas calar. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 19)

Essa relação de condicionamento da voz é percebida na forma como os discursos são dispostos. Nos três romances, as falas das personagens aparecem demarcadas por meio das aspas, de maneira a evidenciar um discurso direto livre (em que há a intrusão da voz da personagem no discurso do narrador), posto com integralidade: “‘O amor, meu querido, é um pau no meu cu’, era o que dizia já naquela época, há mais de cinco anos” (BIAJONI, 2010, p. 26). Isso não quer dizer, no entanto, que haja nos discursos da personagem e do narrador uma separação realmente formal.

Em *Elvis e Madona*, em outros momentos, as vozes das personagens também são construídas a partir do discurso indireto livre (em que há a fusão e aderência do narrador ao discurso da personagem), de maneira a evidenciar a tomada dos sentimentos e desejos das personagens por parte desse narrador:

Deteve-se num livro grande, com o título *Travesties*. Era uma peça de Tom Stoppard com fotos da montagem original, de 1974, da Royal Shakespeare Company. Apanhou o livro, folheou e lamentou não ter dinheiro para comprar. “Um livro tão bonito!” Ato contínuo, pensou em Madona, o título a fez lembrar dela. Sentou num sofá, o livro no colo.

Que vida difícil devia levar aquele travesti. Um homem bonito, ela pudera ver na noite anterior. E também uma bela mulher: a foto no espelho não tinha passado por nenhum programa de retoques, nenhum Photoshop. Que pernas! (BIAJONI, 2010, p. 53, grifos nossos)

No excerto em questão, Elvis entra em uma livraria de Copacabana com a intenção de comprar um livro para Madona. Ao sentar no sofá e folhear o livro, pensando em Madona, o discurso de Elvis aparece intrincado ao discurso do narrador: quando a personagem diz “Que

vida difícil deve levar aquele travesti”, o tom moralista e piedoso de Elvis se assemelha muito ao tom usado pelo narrador ao tratar de temas como a prostituição e os filmes pornô: “Madona já não conseguia trabalhar na padaria, achava que todo mundo sabia da *sua terrível vida ‘artística’*” (BIAJONI, 2010, p. 26, grifos nossos). O narrador de *Elvis e Madona* também estabelece uma relação estreita com o leitor, como nos trechos: “As duas últimas horas de Elvis tinham sido de leitura, ora vejam” (BIAJONI, 2010, p. 93); e “Ela estava desmaiada na cama e os sons começaram a chegar aos poucos, aqueles sons que vão te acordando lentamente [...]” (BIAJONI, 2010, p. 95).

A estratégia de diversificar as modalidades técnicas dentro da obra literária é própria da literatura brasileira produzida após a década de 1970, um momento crucial de questionamento da figura do narrador como onipresente e neutro. Essa limitação discursiva, estruturada formalmente nas narrativas, é também matéria de composição dos enredos: condicionadas, as travestis acabam sendo construídas a partir do olhar dos outros, revelando-se como matéria exótica e de observação.

A consciência das personagens Letícia e Madona, mediada pelo narrador, é objetificada: monológico, o discurso do narrador não abre espaço para a equiparação ou articulação de consciências outras que não sejam por meio da sua mediação. Esse modo de construção como limitante e falsamente neutro, pois afirma o “eu” do “outro” não como sujeito, mas objeto. Em *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), a voz da personagem Letícia é condicionada à voz de Fernando, um escritor que decide escrever um livro narrando a vida da personagem após o seu suicídio. A partir dos diários de Letícia, Fernando organiza uma narrativa que oscila entre a primeira e a terceira pessoa. Os sentimentos e desejos da personagem são atravessados/interpretados pelo discurso de Fernando:

Ao final da queda livre, 150 reais amassados na bolsa, dor no peito, asfixia, pau ralado, cu dolorido e o retorno para casa sob a luminosidade exasperante de mais um amanhecer. Pela primeira vez, o diário de Letícia registrava, renunciando o desfecho ainda distante, a insidiosa “vontade de morrer”. (PEDREIRA, 2006, p. 125)

Quando o narrador adentra e reproduz os diários da personagem, a ação é demarcada pelo uso das aspas. O tom utilizado por Letícia é melancólico, sua escrita porta-se como um tipo de cartografia do desejo e da formação travesti, ao indicar os ritos de iniciação, os processos de tomada do espaço urbano, a violência, o prazer:

“Nossos dias são vazios. Passamos nossos dias amontoadas em guetos, escondidas da sociedade. Glória e Lapa, nada além disso. Acordamos por aqui, comemos por aqui, matamos tempo por ali, e quando a noite chega, aí saímos todas felizes de

nossos buracos, aos batalhões, feito ratos esfomeados... Produzidas, maquiadas, maravilhosas, falantes, excitadas, cheias de energia acumulada... Vivemos nossas vidinhas exóticas no curto espaço da madrugada. De madrugada a cidade é nossa. Viramos parte da paisagem de bêbados, putas e bandidos, atração turística [...]”. (PEDREIRA, 2006, p. 147)

Apesar de suscitar e elevar a voz da personagem na narrativa, a questão da limitação discursiva é perceptível. Já a voz de Copi, do romance de Schroeder, é construída em relação com o narrador, pois a personagem se apresenta apenas no subcapítulo “I”, entregando o book para Renê, em uma cena de estranhamento; e também com o próprio Renê, que após iniciarem uma amizade, prefere muitas vezes não prestar atenção ao que Copi diz, ou simplesmente atrapalhá-la, até que ela ordena: “[...] não faça essa cara enojada, me escuta, hoje eu quero falar, só eu falo, eu já escutei as tuas choradeiras por dias e dias, agora me escuta...” (SCHROEDER, 2014, p. 62).

Ao caminhar solitária pela cidade de Balneário Camboriú, Copi inscreve o espaço urbano no texto, mas também fala de si, por meio das fotografias que realiza com uma câmera Polaroid. No ato vicioso da fotografia, Copi institui importância à cidade, busca o instante, mas também a si: “[...] este instante que é descolado da própria realidade, é uma captura do tempo, um congelamento, o mais próximo que podemos chegar da imortalidade.” (SCHROEDER, 2014, p. 57).

Para a escritora Susan Sontag (2006, p. 16, tradução nossa), o ato de fotografar é um ato de atribuição de importância: “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder”.⁴⁹ Configurada a partir de diversos abandonos e oposições, Copi carrega consigo a inquietude – como seus próprios textos e fotografias. Corpo e identidade reclamam o desacordo, como exemplificado em um dos textos de Copi, que compõe o capítulo “A solidão das coisas”:

Dentre todas as solidões, a do nocaute é a mais dilacerante. Cada vez menos pessoas são nocauteadas, e os nocautes ficam num limbo, esperando, às vezes eternamente, uma chance de se materializar. A Bíblia é clara ao dizer que para cada homem haverá um nocaute. Um soco no queixo, um chute na cabeça. Um punho que chega, um punho que sai. E Deus guardará um lugar especial no céu para cada nocaute, os verdadeiros excluídos. (SCHROEDER, 2014, p. 81)

Ao adentrar a narrativa com suas fotos, textos e impressões, Copi questiona o espaço do romance e, quando o espaço e as (in)competências são questionados, como aponta o

⁴⁹ “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento – y por lo tanto poder.” (SONTAG, 2006, p. 16)

filósofo Jacques Rancière (2012, p. 60), a política começa. Desse modo, é político pensar a permanência de sujeitos como Copi na esteira da não-voz, no espaço da violência, da segregação e não-existência, enquanto seus discursos aparecem filtrados por narradores supostamente neutros.

No romance de Schroeder, a personagem travesti partilha da incomunicabilidade e do desconforto, “tornando-se palavra e corpo” (FRANCO; SOARES, 2018), atravessando o discurso do narrador pela via do fragmento, pela própria linguagem fotográfica e pela escolha de uma “poética marginal”, no sentido geracional da palavra, assumida nos temas e nas formas permeadas de coloquialidade, eroticidade e sarcasmo, evidenciado em um dos sete poemas da personagem presente no capítulo “Poesia Completa de Copi”:

Duas cambojanas nuas
leem
James Joyce
Mas o que elas
gostam
mesmo neste
lance é o suave
odor que sai
Da boca
De cada uma

Um cheiro quente de
boceta.
(SCHROEDER, 2014, p. 95)

Como quem fragmenta as próprias estratégias de poder e hegemonia, a personagem se afirma como “coparticipante de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). O descentramento narrativo suscitado por Copi é parte, no entanto, de um deslocamento maior, colocando em crise a noção de identidade, do trânsito entre espaço e gênero.

A fluidez, a ambiguidade da narrativa e a temática do estranhamento na relação com o “outro” são próprias da forma como a personagem é construída: seu discurso fragmentado, ao lado dos discursos do narrador e das inquietações de Renê, constrói a irrupção. A voz da travesti, quando se materializa no “livro que nasce dentro de outro”, nos poemas, nas fotografias, na carta para a mãe, nos sermões que inquiram moralismos, diz sobre si, sobre a paradoxidade do mundo e sobre a busca de direitos (discursivos, afetivo-sexuais, corporais) plenos. As análises realizadas neste capítulo levaram em conta a construção e a posição dos narradores, pois eles se relacionam intrinsecamente na construção das personagens travestis.

No próximo capítulo, analisamos a articulação dos saberes em torno das travestilidades, a construção dos estereótipos e a metáfora do deslocamento como dado de uma subjetividade travesti.

4 GOZO, CUSPE E OUTROS LÍQUIDOS

O discurso do narrador é primordial para produzir os espectros acerca da configuração das descrições sustentadas em estereótipos e violências recaídas sobre as personagens estudadas: seja pelo modelo de narrador oscilante entre a 1º e a 3º pessoa, jogando com a construção da própria visão de mundo enquanto escreve/fala sobre o “outro” na tentativa de “decodificar o desconhecido”, como faz Fernando em *A inevitável história de Letícia Diniz*; seja pelo narrador abertamente confuso, o qual marca a complexidade de indefinição de gênero das personagens na forma do texto, como faz o narrador de *Elvis e Madona*; seja pelo narrador em 3º pessoa, também oscilante, expositivo do processo de equiparação discursiva e fragmentação dos poderes na estrutura do texto, como faz o narrador de *As fantasias eletivas*.

No que concerne aos discursos, as travestilidades têm se afirmado, recentemente, tanto como objeto de investigações teóricas (plurais e diversificadas) quanto de produções culturais, literárias e experiências estéticas. A construção teórica sobre a experiência das travestilidades tem sido atravessada por discursos muitas vezes ambíguos. Dentre os inúmeros cruzamentos conceituais, em geral percebem-se as travestis a partir de três hipóteses: como um “terceiro gênero”, um “reforço das identidades genéricas” ou um “gênero performativo” (FERNÁNDEZ, 2004, p. 40).

Consideramos as travestilidades como estratégias de produção de si, nas quais os paradigmas do binarismo de gênero e das sexualidades (homem/mulher, homossexual/heterossexual, ativa/passiva), apresentam-se em aberto, demonstrando o caráter ficcional da vinculação ideológica e cultural entre as categorias de “sexo”, “gênero” e “desejo” – e a veiculação dos discursos heteronormativos de regulação.

As travestis, por questionarem os princípios de reconhecimento dos corpos e a fixidez das categorias binárias, não podem ser consideradas necessariamente como um “terceiro gênero”.⁵⁰ Tal noção, sustentada a partir de visões redutoras sobre os significados culturais do ser “homem” e do ser “mulher”, qualifica a travestilidade como articulação prévia de “transgressão” e subentende os termos binários como absolutos.

A outra noção diz respeito à travestilidade como reforço da identidade generificada,

⁵⁰ A categoria “terceiro gênero” deve ser levada em conta como categoria contextual e cultural. Em lugares como Índia, Paquistão, Polínia, Alemanha e Austrália, o “terceiro gênero” descreve uma experiência e uma busca de “neutralidade” de gênero: seriam corpos e experiências que não se alinham ao masculino e nem ao feminino, prefigurando uma “via alternativa”. Em nossa leitura, as travestis não se caracterizam como um “terceiro gênero”, uma vez que o contexto latino-americano congrega nuances de classe social e raça que também demarcam tais denominações e porque as travestis são o próprio atravessamento do binarismo – não negam o masculino e o feminino, mas os utilizam como matérias voláteis.

especialmente a feminina. Devido ao fato das travestis recorrerem a modelos hegemônicos para construir a feminilidade, a partir de discursos que preconizam, segundo autores como Annie Woodhouse (1989), as divisões entre os gêneros, objetivaria e reforçaria a opressão das “mulheres” – sem qualificar a base constitutiva e significativa desse termo, prefigurado como essencial e inquestionável.

A partir de uma perspectiva da desconstrução, baseada nos postulados de Judith Butler, a noção adotada neste trabalho entende as travestilidades como identidades performativas, ou seja, produzidas por meio de atos, gestos e signos corporais que mantêm a aparência inteligível a partir da iterabilidade derridiana: ser “performativo” e “não-metafísico”. Por meio da gramática corporal dissidente e da estética elaborada, as identidades travestis produzem-se enquanto sujeitos: ao transformarem seus corpos, elaboram novas posições identitárias à “mulher” e ao “feminino”. Para Marcos Benedetti (2005, p. 66), o corpo das travestis, como instrumento e superfície, necessita ser posto à prova, ser ressignificado, reconstruído, atravessado:

O corpo das travestis é, sobretudo, 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)

Nesse capítulo, discutimos as diversas construções contraditórias em torno das travestilidades e da prostituição, a (re)afirmação dos estereótipos no corpo ficcional das travestis levando em consideração o aspecto exótico-erótico-sexual no discurso dos narradores, bem como apresentamos uma breve consideração acerca dos espaços de identidade e deslocamento suscitados pelos romances analisados.

4.1 Até perder de vista tudo o que não seja corpo – e palavra

Não há corpo da marinha
 Não há corpo de bombeiros
 Não há corpo policial
 Há, apenas, um corpo
 a atravessar o Douro
 a penetrar o Douro
 a invadir o Douro
 Na hora dourada do poente
 (FRANCO, 2017, s/p)

Nos romances aqui trabalhados, a identidade meramente reconhecível condiciona,

também, a qualificação e conceituação do “humano”. As personagens travestis dos romances estão envoltas em uma sociedade heterossexual e cisgênera que organiza o corpo social a partir do trabalho e qualquer “desvio” aparente desse modelo é respondido com punição e negação: “Era injusto que estivesse morta agora, mas o que é justiça? É coisa de homens, não de deuses, nem de travestis (SCHROEDER, 2014, p. 53).

As personagens entram em conflito com os mecanismos de reconhecimento social e articulam inadequações e conotações plurais sobre corpo, desejo e comportamento. Suas visões de mundo confrontam-se com a visão de mundo dos narradores (quando narrado e focalizado em 3º pessoa) e com outras personagens.

A busca por uma identidade e um destino é conflitante com os desejos e as imposições sociais. Letícia e as outras personagens travestis dos romances estudados têm suas identidades (res)significadas por uma performatividade constante e uma ambiguidade latente. A performatividade, por meio de atos e gestos reiterativos, produz a imagem de integridade do sujeito. O “ser travesti” demonstra como o gênero (e suas relações) é produzido e significado, como na passagem em que as personagens Letícia e Alicinha, tentam usar o banheiro feminino da rodoviária:

“[...] Tentamos tomar banho no banheiro feminino, mas Alicinha foi descoberta e nós duas barradas. Falaram que ali não era o nosso lugar. Mas onde seria então? No masculino? Duas criaturas de cabelos compridos, maquiadas, depiladas, com bundas e seios fartos, vestidinhos decotados e sapatinhos de salto alto em meio a marmanjões com pintos de fora num recinto fechado?!” (PEDREIRA, 2006, p. 27)

As personagens, no trecho exposto, apresentam-se no jogo do esconder e do mostrar-se, a expansividade do corpo, da voz e a demonstração da paródia identitária contribuem para as personagens travestis questionarem os modos de significação e borrar as fronteiras e as imposições sociais. Ao se questionarem sobre o caráter volátil da atribuição de gênero (uma revelação meramente ideológica e cultural), as personagens revelam como as travestilidades viabilizam deslocamentos imagéticos e estéticos e representam a própria certeza na representação de todo e qualquer gênero.

Na tessitura do texto literário as travestis encenam disputas e articulam contradições e modos de visualização das relações de poder (BIANCHI, 2009, p. 2), demonstrando a plasticidade do corpo e do discurso. As personagens travestis, então, são lidas como uma “repetição paródica do gênero”, pois denunciam como as operações do reconhecimento corporal articulam-se a partir da lógica heteronormativa e cisgênera:

O gesto travesti desinstala o pensamento entendido como categórico, dicotômico,

para instalar uma ordem de discurso que se assenta na encenação de imagens e representações. A figura da travesti e a reflexão que em torno dela se desenvolve permitem a ruptura com os estereótipos ante a pergunta: É possível pensar o masculino e o feminino sem as categorias a partir das quais convencionalmente temos pensado? (FERNÁNDEZ, 2004, p. 63, tradução nossa)⁵¹

As categorias “masculino” e “feminino” no corpo das personagens travestis aparecem imbricadas, mas não são os únicos caracteres nos quais estão assentadas as travestilidades. Nos romances aqui estudados, a demarcação da travestilidade das personagens Letícia, Madona e Copi evidencia a inadequação e a disrupção dos corpos em relação às noções binárias – que são significadas a partir de outras condições, como a origem subalterna, a prostituição, a ausência da família, o uso de tecnologias corporais e certos discursos que tendem a qualificar ou produzir fissuras de resistência no sistema normativo de gênero.

No caso do romance de Pedreira, o narrador faz da ambiguidade uma forma literária. Em certas passagens, a travestilidade da personagem parte da aproximação cada vez maior com a “mulher de nascença” – uma “busca” sustentada por meio de dicotomias instáveis (puta x princesinha; mulher de nascença x travesti):

Era evidente que Letícia representava um papel, tal e qual uma atriz, incorporando uma personagem para sobreviver em meio à selvageria da Augusta. A menina meiga e quase infantil, que o recebia sorridente todos os dias após o batente na borracharia, era privilégio apenas seu. Talvez, com o tempo, se acostumassem com a idéia de que casara não só com a encantadora princesinha romântica, mas também com a putinha escolada e voraz. (PEDREIRA, 2006, p. 191)

A construção da travestilidade de Letícia estabelece-se, assim, na relação estreita com as dicotomias – revelando-as cada vez mais oscilantes e redutivas. O fato de que Letícia “aparentava uma mulher, pensava como uma mulher, sentia como uma mulher, desejava como uma mulher” (PEDREIRA, 2006, p. 66-67) funciona como discurso performativo, no sentido de reiterar processos de entendimento do feminino de um modo *queer*, revelando a forma mesma de funcionamento e vinculação das normas.

A personagem transita entre o feminino hegemônico (princesinha e mulher de nascença) e o feminino tido como subalternizado (puta e travesti), caracterizando-se como uma identidade móvel e múltipla, “um feminino que se quer evidente, mas também confuso e borrado, às vezes apenas esboçado” (BENEDETTI, 2005, p. 96). Apesar do discurso intencionalmente organizador do narrador, as ações das personagens travestis parecem

⁵¹ “El gesto travesti desinstala el pensamiento entendido como categorial, dicotomizado, para instalar un orden de discurso que se asienta en la escenificación de imágenes y de representaciones. La figura de la travesti y la reflexión que en torno a ella se desarrolla, permiten la ruptura con los estereotipos y nos sitúan ante la pregunta: ¿Es posible pensar lo masculino y lo femenino sin las categorías a partir de las cuales convencionalmente se han pensado?” (FERNÁNDEZ, 2004, p. 63)

estabelecer certas fissuras discursivas, ainda que mínimas, sobretudo às condições de subalternidade e exclusão, principalmente nas cenas em que a atividade sexual aparece com sentidos extremamente ambíguos: Letícia, então com apenas dezessete anos, conhece o mecânico Hugo e logo se casam: a personagem em um “deslumbrante e tradicionalíssimo vestido de noiva, com véu, grinalda e tudo o que tinha por direito uma mulher de nascença” (PEDREIRA, 2006, p. 172), mas também com “21 centímetros de tromba”, sendo “a noiva mais pirocuda que o marido” (PEDREIRA, 2006, p. 167).

O narrador Fernando explica a situação de Hugo – um dos únicos relacionamentos duradouros de Letícia durante o período de trabalho na prostituição –, confrontado com a realidade de que sua esposa não se restringe aos moldes heteronormativos: a personagem continua a trabalhar na prostituição e a sentir prazer no próprio corpo.

E Letícia fazia questão de agradar a seus clientes, esmerando-se na arte do prazer, a fim de angariar quantidades cada vez maiores de admiração e empatia. Deitar-se em camas de hotel com homens desconhecidos tornara-se quase um vício. Nas noites de folga, pegava-se masturbando-se no banheiro, com três dedos enfiados no cu, feito um drogado em crise de abstinência. E quando tal expediente não acalmava a agonia, partia para a Augusto em plena noite de domingo, ávida por um pau, qualquer um que fosse, que lhe aplacasse o imenso vazio. (PEDREIRA, 2006, p. 182)

A imagem desenha a contradição contida na personagem. A obra estabelece-se também em razão do romantismo exacerbado e do enfoque melancólico de uma vida travesti não-documentada: por vezes, entre o desejo e o vício; em outras reafirmando um caráter vitimizado e estigmatizado. A tentativa de reafirmação aparece, por exemplo, no discurso da personagem Alicinha:

Teu problema é que você é muito romântica, bicha. Tá sempre esperando por um “príncipe encantado”, quer dizer, no teu caso, por uma “maricona encantada”... Porque homem que gosta de travesti não pode ser boa coisa. Nunca vai dar bom marido. Mais dia menos dia vai querer trocar de papel e aí... Aí você sabe, né... Que romantismo resiste a um homem dando o cu? (PEDREIRA, 2006, p. 24)

O trecho apresentado, além de deixar exposta a ação do narrador/organizador da história de Letícia – pelo uso das aspas não perceptíveis livremente na fala da personagem –, expõe um caráter estereotipado na forma do texto, ao reproduzir o discurso de Alicinha (de)marcando as ditas gírias gays (“bicha”) como parte da sua personalidade “espalhafatosa”. Isso é evidenciado em outras personagens, como a gay Matheus, além do estereótipo demarcado da travestilidade como obscena e indesejável: “Porque homem que gosta de travesti não pode ser boa coisa”.

Outra questão evidente é a associação direta da prática sexual com a produção de sujeitos “homens” ou “mulheres”. Para autores como Don Kulick (2008) e Julieta Vartabedian (2018), a identidade de gênero das travestis brasileiras perpassa por questões culturais envolvidas na sexualidade: quanto mais atuarem como submissas e serem penetradas por um pênis, mais reforçado estará o caráter “original” de suas feminilidades. No entanto, essa lógica de atribuição de significado é saturada pelas personagens a partir da prática da prostituição na travestilidade, como descrito na cena do primeiro programa de Letícia:

Após masturbar-se por um ou dois minutos, o homenzinho aproximou-se, virou-a de frente e pôs-se a chupar o pênis da “mulher com pênis” com sofreguidão. Deliciado com a experiência quase metafísica, deitou-se de quatro sobre a cama, besuntou o cu cabeludo com KY e decretou o gran finale quase num murmúrio:
 – Agora me come. (PEDREIRA, 2006, p. 80)

Isso porque a busca pela feminilidade envolve complexos esquemas, negociações e signos, além da sustentação de critérios e características fluidas na produção das subjetividades travestis, como o fato dos papéis sexuais mostrarem-se cambiáveis, como percebido no subcapítulo “K” de *As fantasias eletivas* em uma estrutura semelhante a um anúncio de jornal ou mesmo de um cartão de visita: “Copi. Travesti magra, bonita, bem-vestida e inteligente. Nível universitário. Ativa e passiva: não decepciona, prazer além da carne. Atendo com local próprio e sem portaria.” (SCHROEDER, 2014, p. 40).

A ideia da beleza feminina fabricada também é reafirmada pela descrição do corpo da personagem Tatiana, uma das travestis moradoras da pensão de Matheus. A personagem possui um corpo “tão feminino, como se fosse marcado pelo melhor dos cirurgiões” (PEDREIRA, 2006, p. 51), ao mesmo tempo em que, na prática da prostituição, gosta de “fazer os bofes virarem mariconas”:

Sabe que eu até gosto de fazer esses bofes virarem mariconas? Meto pra machucar mesmo. Matheus diz que eu como cu só por maldade, pura maldade. E ele tem razão nisso. Além do mais, eu nasci com 22 centímetros, baby. Não podia fazer essa desfeita com Deus. Não podia deixar de fazer uso de tamanha dádiva... Mas pra ser meu marido... Pra ser meu marido já é outra história... O cara tem de ser macho mesmo. Não pode querer ver, muito menos tocar... Mas hoje em dia tá muito difícil encontrar homem que não dê o cu, não tá? (PEDREIRA, 2006, p. 61)

Embora Tatiana desestabilize estereótipos de expressão de gênero, apresentando-se como um corpo feminino alicerçado em modelos hegemônicos, não “descartando” a possibilidade de “usar os 22 centímetros”, no que se refere ao casamento, a travesti reconhece a impossibilidade de relacionar-se com um “homem que dê o cu”, de maneira a associar diretamente a feminilidade à passividade.

Nesse sentido, a personagem Tatiana apresenta-se também contraditória: por um lado reforça o modelo heterossexual e matrimonial (ativo/passiva, macho/fêmea), pois parece residir no sexo “saudável” o seu objeto de “verdade”, dando sentido à sexualidade feminina (supostamente quem é penetrado) a partir da sexualidade masculina (supostamente quem penetra); mas por outro o transgride, no campo da prostituição, desorganizando a lógica dos sexos e da prática sexual hegemônica e masculinista (“Sabe que eu até gosto de fazer esses bofes virarem mariconas? Meto pra machucar mesmo”). Isso está articulado na corporalidade travesti da personagem e na capacidade de provocar desarranjos na concepção de “natureza”, desafiando a heterossexualidade como instância definidora das categorias homem/mulher e masculino/feminino. Haraway (2009, p. 47) explica:

Não existe nada no fato de “ser mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis.

Ao agrupar corporalmente desejos, estratégias e discursos reiterativos das personagens, Letícia envolve-se em uma trama que diz não apenas como “ser uma mulher”, mas como “ser uma travesti” e “passar-se por uma mulher”, desfazendo o modelo de “mulher natural”, por meio da ingestão de tecnologias corporais – hormônios e silicone:

Cada pequena alteração era saudada com a euforia de uma vitória: os pequeninos seios cada vez mais inchados e proeminentes, a cinturinha cada vez mais bem marcada, a bundinha arrebitando-se e alargando-se com o acumular constante de gordura, o conjunto da obra tornando-se magicamente uma delicada, suave e harmoniosa visão [...] cada vez mais ousado, vestia as roupas e perucas de Cristina, maquiava-se e desfilava reboativo, como se fosse uma puta à espera de um cliente no calçadão. (PEDREIRA, 2006, p. 46)

As tecnologias corporais possuem uma dupla função no corpo travesti: exhibir e esconder. No trecho destacado, a marcação do masculino da personagem Letícia refere-se ao processo anterior às mudanças corporais e espaciais da personagem: o fato de vislumbrar “o conjunto da obra tornando-se magicamente uma delicada, suave e harmoniosa visão” objetiva-se na construção de certa feminilidade – o feminino travesti. A ação das tecnologias é a de produzir corpos, reconstruindo-os, embaralhando os estereótipos de gênero, sexualidade e desejo, demonstrando como masculinidade e feminilidade são, de alguma forma, estruturas históricas de incorporação (PRECIADO, 2014, p. 210).

Em Letícia, a transformação do corpo refere-se ao processo de materialização de um gênero feminino (PELÚCIO, 2009, p. 50), que precisa ser constantemente reafirmado a partir

de práticas performativas, como o fato do ritual de arrumar-se todos os dias para o trabalho com a prostituição:

Veste esse biquíni preto por baixo. Toda boneca tem que ter um desses, viu? É item obrigatório no guarda-roupa: um preto, um branco e um vermelho. Dá pra usar na pista e na praia. As mais ousadas só usam isso na pista e mais nada. É feito especialmente pra travesti: reforçado na frente e supercavado atrás. Não te falei?! Viu como desenha a bunda?! Ficou um espetáculo em você, um espetáculo... Você é realmente uma princesinha, Letícia. Cinturinha fina, toda menininha, parece até corpinho de top model. E com o detalhe desse pirocão que as mariconas vão adorar. (PEDREIRA, 2006, p. 65)

Como destacado no excerto, certos traços, gestos e formas devem ser performatizados e reiterados para reafirmar a corporalidade travesti, sobretudo os caracteres que a qualifica como sujeito de desejo: a forma de se comportar, vestir e de aparecer na “pista”. Roupas, gestos e tecnologias corporais (a maquiagem, inclusive) estão articulados com o gênero na construção de uma imagem viável, adequando os corpos a determinadas modelações: “Não poderia fazer uma aparição pública [...] sem antes retocar a maquiagem e conferir o penteado” (PEDREIRA, 2006, p. 23). Esse fato de assemelha ao que Butler (2004, p. 1, tradução nossa) argumenta sobre o gênero como algo que “sempre se está ‘fazendo’ com ou para o outro, ainda que o outro seja somente imaginário. O que é chamado de meu próprio ‘gênero’ às vezes pode aparecer como algo que você cria ou que, efetivamente, lhe pertence.”⁵²

Na visão de Butler (2004), o gênero é um mecanismo no qual são produzidas e naturalizadas as noções de masculino e feminino, mas também pode estabelecer-se como aparato pelo qual as mesmas noções são desconstruídas e desnaturalizadas. Embora associadas ao espaço da abjeção e configuradas a partir de modelos reafirmativos da matriz heterossexual, as subjetividades travestis envolvem e denunciam, assim, a construção binária do gênero e o processo de inteligibilidade dos corpos.

As construções do corpo travesti propõem assumir, segundo Pelúcio (2009, p. 93), a convivência (conflituosa e complexa) de símbolos tidos como femininos (os peitos e bunda avantajados, a beleza sobrenatural, o romantismo e a emoção) com símbolos tidos como masculinos (a força física, o pênis e a virilidade). No processo de paródia e performatividade desses símbolos, a travesti rasura o discurso das normas de gênero, ocupando um “espaço singular de ambiguidade”. Paradoxalmente, no discurso de outras passagens, a travestilidade aparece como um “disfarce” ou uma “fantasia” – percebida, por exemplo, na fala de Matheus:

⁵² “One is always “doing” with or for another, even if the other is only imaginary. What I call my “own” gender appears perhaps at times as something that I author or, indeed, own.” (BUTLER, 2004, p. 1)

– Vocês têm muita sorte de serem assim, tão femininas, belíssimas, de passarem praticamente por mulheres... Eu digo “praticamente”⁵³ porque, convenhamos, uma travesti vai ser sempre uma travesti, por mais que pareça que não é. Sempre tem um detalhezinho ou outro que acaba entregando o ouro [...] Por mais que você se ache uma princesinha, é bom botar na tua cabeça, desde já, que até uma beldade como você não tá livre de ser desmascarada por um observador mais atento, principalmente à luz do dia. (PEDREIRA, 2006, p. 98)

No discurso de Matheus está presente a associação direta das travestis à ideia de “enganação” e “farsa”, ancorada em valores essencialistas e binários. A capacidade de “enganar”, no entanto, possui algo de transgressivo, pois as travestis “ao mesmo tempo em que produzem meticulosamente traços e formas femininas no corpo, estão construindo e recriando seus valores de gênero, tanto no que concerne ao feminino como ao masculino” (BENEDETTI, 2005, p. 131). Nesse sentido, as travestis provam a expansividade do gênero:

[...] a categoria de “mulher” não é necessariamente a construção cultural do corpo feminino, e “homem” não precisa necessariamente interpretar os corpos masculinos. Essa reformulação radical da distinção sexo/gênero sugere que os corpos sexuados podem dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes, e que, além disso o gênero em si não está necessariamente restrito aos dois usuais. Se o sexo não limita o gênero, então talvez haja gêneros, maneiras de interpretar culturalmente o corpo sexuado, que não são de forma alguma limitados pela aparente dualidade do sexo. (BUTLER, 2003, p. 163)

O romance de Pedreira, na tentativa de documentar a história da personagem Letícia Diniz, pode ser lido como uma obra que congrega contraditórias visões sobre as travestilidades: possibilita uma noção de “essencialismo” como “obra da natureza”, como destino irrefreável (“Mais dia ou menos você vai ter que se assumir. É uma coisa mais forte que a gente”); vislumbra-se como produção de um tipo de feminilidade complexa, a partir da ingestão das tecnologias corporais, mas também como ludibriação, mascaramento e “ilusão” da mulher – como se existisse uma “mulher” previamente dada e incapturável.

Por meio do discurso do narrador e das personagens, apresentam-se ideias conflituosas, denotando uma espécie de “não-lugar” das personagens travestis na narrativa de Pedreira, também como um “melodrama da impossibilidade”, devido ao enfoque da tragicidade da personagem a partir do romantismo exacerbado, além da (também trágica) irrealização dos desejos que impulsiona as ações de Letícia e termina no ato simbólico final: o suicídio.

Já em *Elvis e Madona*, a travestilidade é elaborada como estratégia de desfiguração e paródia do gênero. A performatividade da personagem Madona suscita o vislumbre das

⁵³ O romance de Pedreira é construído inteiramente pelo uso das aspas. Esse recurso pode suscitar determinada ironia ou sarcasmo por parte do narrador-editor – mesmo que dito pela boca das personagens.

formas de configuração simbólica do masculino e do feminino e como essas podem ser deslocadas:

Ganhou a rua, égua baia, batendo os cascos, quer dizer, os saltos nas pedrinhas portuguesas, desviando aos encontros da gente sem nome que sai às ruas logo cedo para fazer sabe-se lá o quê. O queixo erguido. O marchar frenético enquanto inflava as narinas e sentia o cheiro distante do mar. Vinte anos já, na vida, como travesti! Quilos de hormônios! Litros de lubrificante íntimo! Brigas, discussões, humilhações – e até giletadas! Olhou-se de relance no reflexo de uma vitrine: “Você é poderosa, Madona! Você está mais gostosa que nunca, sua putinha!” (BIAJONI, 2010, p. 42)

Nesse trecho, a personagem, como uma “égua baia”, marcha freneticamente pela rua de “queixo erguido”, quando olha para o reflexo da vitrine e se autoelogia. O ato discursivo desenhado demonstra o processo de publicização da identidade da personagem, construída por si, mas também mediada pelo olhar do “outro”. No entanto, a oscilação dos artigos e dos pronomes na narrativa de Biajoni, como visto anteriormente, reforça o caráter de não-lugar da identidade travesti performada por Madona – uma identidade de gênero apr(e)endida e, portanto, não-essencial:

Aprendeu a se travestir, gostou de virar mulher, pagava de mulher para uns velhotes que gostavam de boquetes rápidos e baratos. Aprendeu a andar de salto e falar com biquinho, liberou seus rejeitos femininos represados por anos, deu muito e aprendeu a comer – “se for pra ter traveco de pau mole, homem prefere mulher”. E gostou de comer, não é que não gostasse. Mas achava que era mulher demais para dominar, precisava da força do outro para sentir prazer. Essa era uma frase da Índia Queen que adotou como sua. (BIAJONI, 2010, p. 22-23)

Quando Madona desembarca no Rio de Janeiro, fugindo do espaço familiar violento, conhece o cabeleireiro Rogério. É essa personagem que compra roupas, veste Madona e ensina-lhe “modos de mulher, como segurar uma xícara, como andar na calçada sem chamar a atenção, sem requebrar demais, sem parecer uma purpurina corporificada” (BIAJONI, 2010, p. 46). Performando uma feminilidade hegemônica e conservadora, aparentemente natural e relacional (“Mas achava que era mulher demais para dominar, precisava da força do outro para sentir prazer”), Madona então seria inteligivelmente aceita e afirmada enquanto sujeito feminino.

Ao mesmo tempo, a performatividade de Madona borra os limites e as fronteiras do gênero, demonstrando o caráter representacional e contextual. Uma cena ilustrativa de tal proposição é a passagem em que Madona “monta-se” de Adailton para conhecer os pais de Elvis, logo após a notícia da gravidez de sua namorada. A tentativa de “esconder” a feminilidade de Madona seria produtiva e satisfatória na medida em que Adailton conseguisse

apresentar-se com menos “afetação” possível:

Arrumaram roupa: era uma calça jeans, a calça menos bicha de Bill. Compraram uma camisa polo branca, pegaram o All-Star surrado que ela usava pra caminhar. Madona levou tudo para o salão, as amigas ajudaram a montar Adailton, cortaram o cabelo – e Elvis passou para apanhá-lo, no horário combinado, para o almoço com os pais.

Era um homem. Desde que não falasse. Desde que não andasse. Desde que não respirasse.

[...]

– Esse é Adailton, meu namorado.

Beijinhos, apertos de mão não muito apertados.

Adailton estava nervoso, era a primeira vez que um parceiro – bem, uma parceira – o apresentava para os pais. Foram se servir e ele pegou apenas uns sushis, mal acreditava que fosse engolir qualquer coisa.

Assim que sentaram, Soraia abriu o sorriso e perguntou se ele conhecia Minas Gerais.

– Só os doces. Adoro doces. Minha mãe é doceira.

A afetação estava lá, mas ele segurava o tom, engrossando a voz.

(BIAJONI, 2010, p. 165-166, grifos nossos)

A estratégia de “passar-se” por Adailton obtém resultados, uma vez que os pais de Elvis não perceberam a identidade de Madona, a feminina, aprendida durante tanto tempo. No entanto, esse trecho revela muito além da simples “montação” drag de Madona em Adailton. Essa cena revela, segundo Butler (2003, p. 38), que a materialização do “sexo” no corpo nada mais é senão uma imposição social baseada em uma matriz heterossexual que diferencia corpos-homem de corpos-mulher. O sujeito só poderá ser e estar inteligível a partir da cristalização do genital como modo de sustentação da masculinidade e da feminilidade. O trabalho de “tornar-se” um gênero é “um laborioso processo de tornar-se *naturalizado*, processo que requer uma diferenciação de prazeres e de partes corporais, com base em significados com características de gênero” (BUTLER, 2003, p. 107, grifos da autora).

A partir de determinadas práticas pode-se colocar a rede de controle e regulação contra si mesma: Madona, ao performar Adailton (não apenas com o uso das vestimentas, mas com certos gestos e atos), uma “identidade masculina”, desconstrói a própria noção de uma identidade de gênero “original”, pois a presença do “pênis” no corpo de Madona não a qualifica, necessariamente, como “homem”:

A foto era linda, dava destaque para o rosto de Madona, uma luz esverdeada fazia o contorno. Ela estava cantando, tinha uma expressão dura, máscula, os músculos da face resetados e os da garganta, contraídos: parecia urrar. Não era uma foto que mostrava a singeleza, a delicadeza ou a feminilidade da traveca: sugeriam uma brutalidade, um espírito quase bélico. Madona, ali, era como um sargento, como um capitão de algum agrupamento em guerra, indicando que seus soldados atacassem. (BIAJONI, 2010, p. 100)

A produção da coerência binária (masculino e feminino) como explica Butler (2004, p.

216) é contingente, e é evidenciada na passagem acima a partir da narração que congrega símbolos de masculinidade e feminilidade para (re)construir a imagem de Madona. O gênero também é produzido nos desvios, nas incorporações, como forma de desconstrução: por meio da performatividade, as normas dominantes e não dominantes se igualam, borrando a noção de “origem”, abrindo um campo de diversidades representacionais.

Nesse sentido, se a identidade de gênero é uma fabricação, uma repetição estilizada, uma elaboração ficcional performativamente construída pelas próprias expressões (supostamente seus resultados), então não se pode dizer que exista “identidade original”. O caráter relacional e normativo ancorado nos pressupostos da heterossexualidade compulsória produz a aparência de estabilidade e substância nos corpos, “até adquirir a aparência de algo que esteve ali o tempo todo” (SALIH, 2012, p. 94). Por meio desse mesmo processo de reiteração de normas também se materializam transformações e transgressões.

Butler destaca a paródia de gênero empreendida pelas drag queens como exemplo de deslocamento e desnaturalização do sexo e do gênero. A paródia e a drag, nas palavras da autora, alegorizam de modo subversivo a estabilidade do gênero feminino, demonstrando como todas as identidades são, de alguma forma, alegóricas. Na paródia de gênero, a noção de “original” está sendo parodiada. Logo, a identidade original e plena não existe, mas é sempre cópia da cópia. “*Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência*” (BUTLER, 2003, p. 196, grifos da autora):

A noção de paródia aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é construída pela fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. (BUTLER, 2003, p. 197)

A personagem Madona performatiza, na passagem da “montação” de Adailton, um masculino aportado em gestos, atos, vestimentas, exibindo-se como essencial e não afetada. Ao mesmo tempo, Madona também figura um alargamento das categorias “homem” e “mulher”, sendo que, a partir de modos específicos, consegue adequar determinado gênero a determinado corpo – um fato político, sobretudo. Embora a performatividade de Madona seja diferente das *drag queens*, uma vez que as travestis não “imitam” uma personagem, o ato de “montação” de Adailton conflagra a relativização do “sexo biológico” como estrutura definidora.

A (de)marcação discursiva realizada pelo narrador, por exemplo, demonstra que nem a

masculinidade nem a feminilidade são dados preexistentes no corpo de Madona, pelo contrário, são instâncias estruturadas, reconhecidas e mediadas por símbolos, signos e delimitações. Madona recorre às estratégias de utilização da mímese para justamente transgredi-la e provar a ideia de “originalidade fabricada” em sua própria “fantasia”. Não somente ao (re)montar Adafilton, organizar e sustentar uma noção de masculinidade, mas também nos shows de dublagem da cantora Madonna:

As garçonetes do La Mona, naquela noite, estavam fantasiadas de anjos, com asas amarradas nos ombros, e, num olhar de soslaio, Madona entendeu que as asas de uma delas pertenciam à própria Elvis. Era a sua menina-anjo. Ao vê-la, quase esqueceu a letra da música:

– *Like a virgiiiiiiin, touched for the very first time, like a viiiiiirgin, with your heartbeat next to miiiiine...*

Foi a maior onda de aplausos até então, naquela noite. E Madona se jogou do palco para os amigos, que se levantaram e foram abraçá-la e beijá-la. Elvis também a abraçou forte, beijando o rosto suado da amiga. “Que cheiro bom, que cheiro de mulher”, pensou. (BIAJONI, 2010, p. 73-74)

Madona revela, nessa passagem, a suposta originalidade de uma identidade feminina. Ao dublar uma estética sexualmente deslocada no palco, como “paródia da paródia”, Madona desvincula o “sexo” como suposto caráter fundante dos corpos e da pretensa “natureza”. Ao parodiar tanto o masculino quanto o feminino, Madona questiona o caráter de coerência do sexo-gênero-desejo que tem, como suporte, os ideais da heterossexualidade como produtores de corpos masculinos e femininos, pois, para Butler (2003, p. 45-46):

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. O ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um dos termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo.

Não somente em relação à cena em específico, mas em todo o romance de Biajoni, as personagens estão cerceadas pelas normas de gênero e de sexualidades. O discurso do narrador denota, na estrutura do texto, tais questionamentos, como na noite em que Elvis transou pela primeira vez com Madona – e logo depois descobre a gravidez: “Ela tinha transado. Com. Um. Homem. Quer dizer, não era exatamente um homem, mas... era! Tecnicamente, era. Ela gostava de mulheres, sempre gostou, desde os doze anos, quando beijou um menino e vomitou.” (BIAJONI, 2010, p. 104).

A fala do narrador quando enuncia “Ela tinha transado com um homem”, na forma como se apresenta, sugere não apenas o assombro de Elvis pelo fato de que “fora penetrada por um pau de verdade! Não era um consolo, não era um vibrador [...]” (BIAJONI, 2010, p.

104), mas também o embaraço em relação à coerência e ordenamento entre sexo-gênero-desejo. Nesse sentido, Butler comenta que a hipótese do binarismo de gênero (homem/mulher, pênis/vagina, oposicional/respectivo) é estruturada justamente na relação mimética direta entre o “sexo” e o “gênero”:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo *feminino* como um *masculino*, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo *masculino* como um *feminino*. (BUTLER, 2003, p. 25, grifos da autora)

A separação entre “sexo” e “gênero” em tal passagem sugere o fato de Madona “ter um pau” independe da sua identidade como “homem” ou “mulher”: tais nomenclaturas e sanções são extrapoladas na prática corporal das travestis, pois são “capazes de realizar o gênero atribuído a homens e mulheres sem serem [necessariamente] homens ou mulheres” (VARTABEDIAN, 2018, p. 232, tradução nossa).⁵⁴

Já no romance *As fantasias eletivas*, a travestilidade da personagem está intimamente ligada às questões de classe social. Copi abandona o trabalho na redação do *El Clarín* e se “entrega à noite portenha”, chegando finalmente a Balneário Camboriú, onde teve “a coragem de fazer o que achava que devia fazer” (SCHROEDER, 2014, p. 46), ou seja, prostituir-se.

Os desejos da personagem são vislumbrados na medida em que se confrontam temas como a solidão, o abandono, a desilusão, a morte e o perdão – logo após Copi desenvolver uma amizade com o recepcionista de hotel, Renê. A escrita, para Copi, é um modo de redesenho e circunção de própria condição subalterna – uma condição de impossibilidade e busca de enunciação, sobretudo: ‘Mãe, sou escritora; sinto muito. Uma vadia que já nasceu melancólica, alguém que gosta da solidão, do silêncio, da reflexão’ (SCHROEDER, 2014, p. 105). Os desejos e fantasias da personagem são flagrados como questões primordiais, uma vez que o romance objetiva produzir certos deslocamentos nos níveis estético (ao estabelecer relações entre a prosa, a poesia e a fotografia), discursivo (ao dissociar o discurso prioritário e masculino de Renê em contrapartida à imagem difusa da travesti), e também ético (ao elevar, em um mesmo nível de humanidade, as solidões e perdas das personagens, produzindo certa alteridade).

A busca pela imortalidade, desempenhada por Copi a partir da fotografia e da literatura, configura-se como estratégia de inscrever um desejo e um corpo possíveis. Atormenta a personagem a impossibilidade de contornar o mundo somente com as palavras.

⁵⁴ “[...] they are capable of performing the gender assigned to men and women, without being men or women.” (VARTABEDIAN, 2018, p. 232).

A escrita não consegue equiparar-se à existência – é apenas um traço, um resíduo:

Q.

Enquanto Copi, sofregamente, segurava o pincel, dois raciocínios a assustavam: o primeiro era de que havia muita palavra no mundo, muito mais do que gente. E o segundo era de que o que nos liga ao passado, a memória (que rege essas inúmeras fantasias eletivas que chamados de lembranças) empalidece ao sinal do primeiro desejo. (SCHROEDER, 2014, p. 49)

A atividade criativa da personagem, assim, aportada esquizofrenicamente em fotografias tiradas com a câmera Polaroid, vislumbra a construção de um projeto literário (não-finalizado) sobre a solidão e o abandono, mas também sobre a literatura como “máquina de guerra” contra certa ausência fratura da contemporaneidade saturada de informação e inovações tecnológicas:

[...] a ausência vai permeando tudo. Somos a todo instante impelidos para ela, para fugir do contato humano. Televisões invadiram todos os espaços: rodoviárias, aeroportos, bares, academias e escolas. E não nos olhamos mais para as pessoas, mas sim para as telas. E elas dizem que não devemos mais conversar, e sim olhar para a tela. Não devemos mais olhar para os pássaros, para as árvores, para as pessoas, mas sim para a tela. É uma troca, do real pelo virtual. Onde vai parar essa porra? E essa troca é também ausência (SCHROEDER, 2014, p. 62).

A escrita é a forma de Copi extravazar o seu incômodo enquanto sujeito humano, logo, “entregar-se” no estudo desse incômodo, dessa dúvida – algo estabelecido por Copi e que, de alguma forma, acusa Renê:

“Você é um bicho do mato, Ratón, nunca viu nada, não sabe de nada.” “Sou um merda, né? Só porque não li o monte de livros que você leu.” “Não, Ratón, você é um coitado, mas tem sorte.”

“No quê?”

“Em ter uma amiga linda como eu! Hahaha!” “Linda, mas com uma cenoura no meio das pernas.” “E que cenoura, olha aqui! Hahaha!”

“Copi, deu, né, eu não gosto dessas coisas.” “Está bem, está bem, chega.” (SCHROEDER, 2014, p. 56)

Quando a personagem coloca a sua condição como corpo firmado no desejo (desejo de fuga, desejo de ser, desejo de sentir, de devir) sua voz é colocada em divergência com a de Renê:

Copi encheu a taça, virou novamente, limpou os lábios e deu mais uma gargalhada. Renê nunca a vira tão feliz.

“Vamos lá, agora vai. Fui atender um cliente no norte do estado no ano passado, um cliente fiel, um alto executivo de uma grande empresa que me come ao menos uma vez por mês. Grisalho, cheiroso, com pegada, sabe, picudo, sempre...”

“Copi, sem detalhes.”

“Certo, vamos lá. Ele vem, fica umas duas horas comigo, mete até esfolar, e volta pra casa, e eu acabo ficando no hotel de um dia para o outro. Aí descanso, durmo e

saio para longas caminhadas, pra manter esse corpinho, mas sempre levo uma pequena mochila e nela minha Polaroid. E numa dessas minhas caminhadas errantes vi uma cena inusitada: uma menina sentada, pensativa e chorosa, nos trilhos do trem. Imediatamente tirei a máquina da mochila e clique, foto. Confesso que tirei a foto rapidamente, um tanto envergonhada, pois sabe-se lá o que poderiam pensar desta pobre boneca batendo fotos de meninas na rua. Mas voltemos ao instante da fotografia, este instante que é descolado da própria realidade, é uma captura do tempo, um congelamento, o mais próximo que podemos chegar da imortalidade. E sempre voltamos à imagem, cada vez que ouvimos uma palavra, alguém nos conta algo, nossa imaginação fotografa tudo, é a fotografia das palavras.”
 “Copi, a história...” (SCHROEDER, 2014, p. 57)

A personagem tenta dar sentido ao passado e ao presente pela fotografia e pela escrita, ao mesmo tempo em que possibilita pensar a sua condição identitária – corpo-travesti errante – projetado e, ao mesmo tempo, desvinculado da fantasia da “mulher única”. Se o processo de situar-se no mundo está ligado ao estabelecimento de uma relação harmônica com as palavras, no qual cada palavra representa a resolução de atritos, para Copi é diferente: a literatura é o próprio espaço de conflito, é onde ela encena a problemática de uma perda substancial de referências.

Em *As fantasias eletivas*, o conflito é a base que sustenta as possibilidades discursivas, erótico-sexuais e corporais – seja entre o mundo letrado e o iletrado, entre a cisgeneridade e a transgeneridade, entre o desejo e o medo, entre a aceitação e a violência. Ao escrever para a mãe, Copi estreita a relação entre a escrita e a travestilidade:

T.
 Mãe, sou escritora. Gostaria de escrever coisas alegres, engraçadas: que qualquer pessoa pudesse ler e soltar um sorriso. Que você me lesse e me ligasse: “Filha, gostei muito do teu poema no jornal, maravilhoso.” Mas só escrevo coisas tristes ou incompreensíveis, sobre morte, sexo, gente que sofre, os rancores do mundo, e nem tenho leitores (Ratón, você tem razão, para que perder tempo escrevendo se ninguém lerá?). Sou só um traveco contador de pequenas histórias sem sentido. *Então não se preocupe, mãe, meu legado será o que fiz com a bunda, e não com a caneta. Dirão assim: essa mexia, essa mexia.* Mãe, sempre quis te dizer uma coisa: escritores escutam estas vozes, estas inúmeras vozes, estes personagens que se criam do nada, de uma referência ou cena qualquer. Trabalham com a empatia, se colocam no lugar dos outros, sentem a dor dos outros, sabem onde está a imagem, no que se desdobra uma imagem. O problema é que, quando a nossa própria imagem se desdobra, você enlouquece. (SCHROEDER, 2014, p. 104, grifos nossos)

Para Copi, travestir e escrever não são apenas condições conflituosas ao nível existencial, identitário e estético (pois se subentende a relação de distanciamento e incompreensão entre Copi e a mãe), mas a forma como o texto desloca qualquer noção estável quando a “nossa própria imagem se desdobra”.

Juan Ariel Gómez (2018, p. 2), em resenha ao *BazarAmericano*, destaca que, por meio de Copi, “Schroeder escreve uma vida, uma vida na escritura, a escritura do amor, e o amor

pela escritura”. A obra, segundo ele, estabelece um debate sobre a (im) prestabilidade da arte: “[...] pra que serviriam livros para um traveco, pensava, mas não dizia” (SCHROEDER, 2014, p. 45); e um deslocamento da forma e do olhar, expressamente político, por meio de uma voz e um corpo-ficcional-travesti: ““Por que você escreve este tipo de coisas?”, você diria, se falasse comigo. Porque eu preciso mãe, porque eu preciso me distender.” (SCHROEDER, 2014, p. 105).

Tais características produzem e reforçam o caráter *queer* de Copi: intransitiva, emblemática e estranhada. Assim, a narrativa de Schroeder estrutura uma reflexão sobre o próprio fazer-literário, confundindo-se com a construção subjetiva e política da personagem, transitando entre textos, imagens, entre os espaços da cidade, entre gêneros: a travesti emerge como corpo-texto e identidade inscrita a partir de diversas e complexas experiências estéticas, descaminhos, rupturas, condicionamentos e exclusões.

4.2 A poética de atracar barcos no mesmo cais

O texto literário flagra a articulação de diversos discursos sociais que produzem o corpo travesti a partir de uma existência específica, por vezes compulsória e predeterminada: sujeitos rejeitados afetivamente, em permanente exclusão e rejeição familiar, corpos prostituídos, perigosos e imorais – mas também fontes de prazer –, em busca sempre da legitimidade e reconhecimento.

As violências impregnadas nas experiências travestis (por gerarem certa desestabilização da ordem) estruturam-se nos textos tanto no conteúdo (os estupros, os homicídios, os tapas e socos, xingamentos recebidos pelas personagens) quanto na forma (voz constantemente suprimida e abjeta, intermediada por outros narradores, corpos atravessados por descrições cercadas de cinismos e lacunas), reproduzindo marcas de um modelo histórico e naturalizado de opressão.⁵⁵ No *corpus* aqui estudado, a única personagem que não possui um fim trágico é Madona, embora a violência constitua-se parte de sua condição abjeta.

As outras duas personagens, Letícia e Copi, cometem suicídio ao fim das narrativas:

⁵⁵ Destacamos o fato de que a morte de travestis aparece como elemento compulsório em diversas narrativas, como *Hotel Brasil: o mistério das cabeças degoladas* (1999), de Frei Betto; *Os demônios morrem duas vezes* (2005), de Fernando Pessoa Ferreira; *A boneca platinada* (2007), de Álvaro Cardoso Gomes; *Batons, Assassinos e Profetas* (2010), de Mehmet Murat Somer. Não somente em razão do fato das personagens ocuparem um espaço de não-vida, mas também pela forma como as cenas de violência são construídas culturalmente: impregnadas de sangue, com corpos massacrados, torturados e mortos de maneiras desumanizadas, em que privilegiam o atravessamento literal do corpo estranhado.

Copi morre no quarto de hotel, cortando os pulsos com uma gilete. Deixa todas as suas roupas “passadas, dobradas, e milimetricamente arrumadas em duas grandes malas, que repousavam em cima da cama” (SCHROEDER, 2014, p. 52); Letícia joga-se do oitavo andar do apartamento no Leme, “com fones de ouvido e abraçada a um bichinho de pelúcia” (PEDREIRA, 2006, p. 250), aos vinte e seis anos de idade. A queda, apesar de destroçar o corpo da personagem, mantém o rosto “milagrosamente intacto”:

Tela preta. Sobre a tela preta, ainda a voz de Letícia.

“Por que contar a história de uma travesti? Por que contar a história de Letícia Diniz?”

Apartamento de Letícia. Sala de estar. Madrugada. Letícia está nua, debruçada no parapeito da janela, mirando fixamente a calçada distante, com fones nos ouvidos e abraçada a um boneco de pelúcia do Taz. (PEDREIRA, 2006, p. 250)

Neste trecho, a desconexão da personagem com o mundo é apresentada a partir do corpo nu prestes a saltar do prédio. A mirada da personagem à calçada, àquilo encontrado abaixo de si, espelha o processo de distanciamento. Para a crítica Eliane Robert Moraes (2008, p. 403), a “visão do alto” das personagens é um tópico recorrente na produção artística ocidental, pois sugere deslocamentos nas escalas e nos valores: “os lugares elevados tendem a desviar os sujeitos de suas posições habituais, precipitando-os a saltos vertiginosos que, não raro, se revelam mortais”. No caso de Letícia, ver a cidade do alto é estratégia de fuga e autodestruição frente ao espaço urbano e a sociedade heteronormativa que engendra e adocece a personagem.

A “calçada” aparece como elemento ambíguo, representando o “meio” e o “fim”: ao mesmo tempo em que denota, simbolicamente, o espaço no qual a personagem fez-se travesti e prostituta (na “pista”), buscando desesperadamente o sucesso (“calçada da fama”); é também o espaço simbólico do despedaçamento do corpo e dos sonhos da personagem.

Todas as personagens travestis mostram-se inadequadas frente aos regimes sociais. As roupas arrumadas e os poemas de Copi deixados a Renê, o rosto intacto e os diários de Letícia deixados a Fernando podem ser lidos como elementos que desenham as tentativas de sobrevivência desses corpos em constante dissociação – transfigurando, no ato da escrita das personagens, algum desejo de imortalidade.

Apesar de tais formas, as narrativas ainda sustentam-se em noções estereotipadas sobre as travestis. A construção das personagens, como visto anteriormente, está condicionada aos discursos oscilantes de narradores, carregados de intenções, seja pelo desejo de reconstrução ou mesmo de (re)produção de imagens. Homi Bhabha (1998, p. 105), ao tratar do discurso colonial, discorre sobre ser o conceito de estereótipo: a partir de estratégias

discursivas de fixidez representacional, o estereótipo se refere a “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido”.

O estereótipo, para Bhabha, ao mesmo tempo em que significa rigidez e imutabilidade, também estabelece a desordem e a degeneração. Assim, o estereótipo condiciona, discursivamente, estratégias de produção da subalternidade, os efeitos da verdade empírica e lógica:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 1998, p. 117, grifos do autor)

Nessa noção de estereótipo o corpo está sempre em discurso, intrincado nas relações de poder e dominação. A aparente forma reconhecível da oscilação dos narradores nos romances estudados resguarda uma tentativa de “lidar com o outro”, seja perto ou distante. A problemática desenhada é: como os narradores podem olhar para as travestis sem os olhos da tradição?

A descrição físico-corporal exacerbada das personagens e a convencionalização literária do corpo travesti como recorrente, como destaca Fernandes (2016, p. 93), alocadas na descrição da cor dos cabelos, do tamanho dos quadris ou do pênis, da pele e dos olhos, além dos elementos relacionados, como a forma de andar, a roupa e outros adereços, também parece suscitar a condição da travesti como corpo escultural e erotizado na cultura brasileira. Com o olhar direcionado ao corpo, a produção de uma voz ou um discurso que fale por si mesmo é comprometida, pois como aponta Spivak (2010, p. 53), construir o outro como “Outro” é precarizar a subjetividade – processo mediado por poderes envolvidos na constituição e no oferecimento da voz ao sujeito subalternizado.

Na carta escrita por Copi à mãe, Schroeder tenta desvencilhar-se dos estereótipos, devido à atividade (reflexiva) de Copi: “Então não se preocupe, mãe, meu legado será o que fiz com a bunda, e não com a caneta.” (SCHROEDER, 2014, p. 104). O corpo ficcional, sexual e sexualizado da personagem aparece em segundo plano, enquanto a narrativa aborda determinadas reflexões, poemas e discursos calcados em uma escrita do desejo – nem por isso menos transgressiva que a potência corporal das experiências travestis.

Ainda sobre a questão da descrição do corpo das personagens travestis, é importante ressaltar o quanto essa descrição é feita a partir do olhar dos narradores e o quanto as

personagens travestis estão na posição de objetos observados, quase nunca observadores. Na esteira espaço-temporal da incessante (re)produção de imagens, as personagens travestis, como corpos estranhados, estão submetidas ao olhar do “outro” – e configuradas a partir do “outro” – tal qual um enorme zepelim prateado que as observa, desejoso, do alto do edifício.⁵⁶ Em *A inevitável história de Letícia Diniz*, o narrador-editor Fernando, na passagem do encontro com Letícia, descreve a travestilidade da personagem congregando signos de admiração e exotismo:

A imagem daquela linda mulher com pênis me remetera imediatamente aos deuses andróginos da mitologia. Evocava algo ancestral, arquetípico, anterior à divisão dos sexos. Nem homem, nem mulher. Um terceiro sexo, uma terceira via, a figura totalizadora, a síntese transcendente contendo em sua ambigüidade todas as possibilidades do desejo... (PEDREIRA, 2006, p. 225)

O discurso do exotismo tem como característica a marcação “unitária” e “especial”, denotando certo grau de essencialização. O corpo ficcional de Letícia, assim, é descrito a partir da ambigüidade (mulher com pênis), porém a condição do corpo é reduzida ao desejo erótico-sexual presente no discurso do narrador:

Era como chupar o pau da Angelina Jolie, e chupar o pau da Angelina Jolie só podia ser coisa boa... Nunca sentira atração por homens, nem passei a sentir desde então. Minha masculinidade continuava intacta em sua essência e, no entanto, minha linda namorada tinha um lindo pau entre as pernas. (PEDREIRA, 2006, p. 237)

O discurso do narrador evoca uma construção exótico-erótico-sexual sobre o corpo da travesti e reafirma a relativa essencialidade da travestilidade (“anterior à divisão dos sexos”), mais como uma “obra da natureza” do que, necessariamente, um sujeito – bem como reafirma a sua própria condição de sujeito inquestionável (“Minha masculinidade continuava intacta em sua essência”), não apenas como narrador, mas como “homem”. A subjetividade da personagem é reduzida ao fetiche provocado no/pelo discurso que a observa “da cabeça aos pés”, institui “verdades” e maneja o corpo ficcional na linguagem.

A oscilação dos discursos dos narradores, interpondo características masculinas e femininas, questiona a produção de subjetividades normativas ou predeterminadas. O tratamento das personagens no gênero masculino nas narrativas parece estar ligado, inicialmente, a uma condição homossexual prematura, interligada à questão do deslocamento geográfico que, inevitavelmente, é um dos aspectos que sublinham nas personagens certo caráter de “fuga” e “perda de referência”, relacionado ao gênero que (não) assumem.

⁵⁶ Em referência à canção “Geni e o Zepelim” (1978), de Chico Buarque.

No entanto, quando configuradas no feminino, recaem sobre as personagens travestis todos os estereótipos ligados à feminilidade⁵⁷ e também às outras subjetividades femininas: o sentimentalismo, a idealização, a passividade e a ingenuidade, além da periculosidade, a vingança e o mistério (como esfinges a serem desvendadas). As personagens travestis passam a agir, por vezes, sob o signo da estereotipia.

Com uma “beleza descomunal”, Letícia conseguiria “enganar” facilmente qualquer homem. Pressupondo a existência de um “ser mulher” inquestionável, a travesti seria, então, uma “cópia bem feita”, e por isso impossível de se reconhecer enquanto farsa ou fantasia. Na voz da personagem Tatiana, amiga de Letícia, as travestis encenam um “excesso” de feminino que deseja, paradoxalmente, uma completude, que as fazem superiores aos homens e às mulheres:

[...] travesti é muito melhor que mulher [...] Muito melhor... Jamais se sinta diminuída diante de uma mulher, querida. Jamais... Travesti paga boquete muito melhor que mulher, sabe satisfazer muito melhor um homem na cama, gosta muito mais da coisa, e tem esse mistério de ter um brinquedinho a mais entre as pernas... A gente tem a beleza de uma mulher, quer dizer, somos mais perfeitas, mais modeladas que uma mulher. Não temos celulite nem peito caído e, além dessas vantagens ainda temos a força e a capacidade de um homem, em todos os campos. E não é por isso que as mulheres de nascença sempre lutaram? As tais das feministas... Pra se equipararem aos homens? Mas nós já nascemos equiparadas, Letícia... Superiores... As mulheres completas do século XXI... (PEDREIRA, 2006, p. 104).

No discurso de Tatiana, a travestilidade aparece como “via alternativa”, ligada exclusivamente ao desejo sexual masculino, demonstrando o próprio discurso fetichista em relacionar a travestilidade diretamente à prostituição. Entretanto, a luta emplacada por Letícia não é a de ser “melhor” que uma mulher, mas “ser” tratada como uma mulher. A personagem vê na expressão do casamento a possibilidade de salvaguardar uma existência de afeto e legitimidade. O matrimônio, como instituição da heterossexualidade, daria a ela tal suporte. A partir desse ponto, Letícia atravessa a narrativa à espera do “príncipe encantado”, como nos contos de fadas clássicos:

[...] foi um sonho pesado, profundo, sem escalas na consciência, uma viagem repleta de sonhos confusos. Num deles, seu pai e seu príncipe bebiam juntos no bar de Laís. Gargalhavam diante dela, segurando escovas de cabelo. Em outro, o príncipe encontra-se perdidamente apaixonado pela nova bunda de Alicinha, recuperada, seguindo-a pela Augusto e fazendo-lhe lindas juras de amor. E, fechando a

⁵⁷ Há uma relação interessante entre a representação trágica das personagens travestis e certas heroínas dos romances românticos do século XIX, como a personagem Teresa, de *Amor de perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco; Helena, do romance *Helena* (1876), de Machado de Assis; e também a personagem Luísa, de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz. A semelhança dá-se justamente porque se tratam de personagens femininas que ousaram transgredir determinadas normas sociais e acabaram tendo finais trágicos e, de alguma forma, destinos naturalizados.

seqüência de tortura onírica, depara-se com seu príncipe de mãos dadas com uma mulher de nascença e um lindo par de filhos na praia do Sacolão. (PEDREIRA, 2006, p. 134)

O trecho acima ilustra a carga simbólica da configuração estereotipada da travestilidade: o pai e o “príncipe” aparecem, ambos, segurando escovas de cabelo nas mãos – objeto ambíguo que denota a construção da subjetividade e da beleza travesti, mas também símbolo da violência sexual marcado na infância fraturada da personagem. O objeto também aparece, no sonho, nas mãos do “príncipe encantado”: o desejo da personagem em ser “amada por um homem” mostra-se impossível, pois a cena sugere a aproximação inevitável entre sexo/amor e violência, além de denotar o alinhamento patriarcal de sustentação da opressão feminina: estar “nas mãos” do pai ou do marido é estar em constante violação e submissão.

A carência e o sentimentalismo são outras características que estruturam a subjetividade de Letícia, relacionada ao estereótipo e a problemática da busca por um “príncipe encantado”. A dificuldade do texto baseia-se na incapacidade de suplantar discursos não tradicionalmente reconhecidos, perceptíveis em inúmeras narrativas e produções culturais que encenam uma relação conflituosa e violenta em torno da busca do afeto.

Outro ponto de convergência entre as personagens Letícia Diniz, Madona e Copi é o aspecto da prostituição. As três personagens vivenciam e produzem seus corpos no espaço da rua e do trabalho sexual. O problema da construção das prostitutas na literatura baseia-se na concepção dos saberes em torno do trabalho exercido pelas personagens perfazendo, por vezes, um discurso moralista, cercado de estigma, que vê a prostituição como sinônimo de “devassidão”, “precariedade” e “prazer sem limites”, não como trabalho.

O trabalho sexual parece configurar, em grande medida, o destino dado e naturalizado às personagens, devido a conseqüente exclusão sob qual se formam as subjetividades travestis. Letícia constrói uma personalidade dúbia (“princesinha” e “puta”) a partir do trabalho sexual exercido na Lapa, bairro do Rio de Janeiro. A condição da personagem é sustentada pelos signos em torno da prostituição. Na narrativa, a prostituição aparece sob diversos ângulos: em algumas passagens, por exemplo, cercada de discursos higienizados: “– Não deixa ninguém te chamar de puta, Letícia. Você não é puta. Puta é coisa pra gente rampeira. Você é uma profissional do sexo, entende a diferença?! É uma questão de atitude, de classe, de postura [...] (PEDREIRA, 2006, p. 82).

A palavra “puta”, para referir-se à Letícia, é evocada para caracterizar um aspecto moral, o desejo e a sexualidade da personagem, mas não a sua profissão. No trecho, a palavra suscita “devassidão” e “prazer excessivo”, em contrapartida com a expressão “profissional do

sexo”, estabelecendo uma relação tecnicista e organizada de trabalho. A prostituição é configurada, não somente para Letícia, mas para todas as outras personagens travestis, como espaço que congrega violência, prazer e resistência. Na passagem da estreia de Letícia na “avenida”, com apenas dezesseis anos, os desejos e sensações da personagem se entrecrocaram:

Quanto não dariam duzentos e trinta reais vezes vinte, trinta dias de batalha?, se perguntou. Assim que tomasse seu café com leite, pegaria lápis e papel para fazer as contas do mês. Receitas e despesas, tintim por tintim, feito gente grande. Inebriada pela inédita sensação de poder, esqueceu-se, por ora, da violência íntima a que se submetera, e a qual haveria de se submeter dali em diante, madrugada após madrugada, a fim de manter a pujança de sua economia doméstica. (PEDREIRA, 2006, p. 87-88)

Como destacado, a prostituição é configurada como espaço dialógico e contraditório (VARTABEDIAN, 2018, p. 146), um espaço no qual vida/morte, noite/dia, virilidade/passividade delineiam um cotidiano expresso a partir de contradições biopolíticas. Ao mesmo tempo em que se configura como espaço de violências, também é um espaço de prazer e desejo: “[...] muitas vezes como um fardo, uma falta de opção – numa reprodução dos discursos morais hegemônicos –, aparece também como divertimento e valorização dos seus atributos físicos e eróticos” (PELÚCIO, 2009, p. 72). Para Marcos Benedetti (2004, p. 6), prostituir-se é incorporar e construir:

[...] poderíamos dizer que o convívio social das travestis nas áreas de prostituição está relacionado com a possibilidade de visibilidade social dos seus investimentos na transformação corporal e do gênero. É prioritariamente nesses espaços que as travestis aprendem as modalidades e processos de se construir, corporal e subjetivamente, no gênero feminino.

A construção histórica das travestis no espaço ficcional da prostituição pode ser lida mais do que uma característica identitária compulsória. Da mesma forma que as personagens travestis congregam contradições e desconstruções em torno das noções de masculino e feminino, de prazer e possibilidades de construção e afirmação de gênero: “[...] sentia-se poderosa ali, exposta à admiração pública, linda, glamourosa, irresistivelmente sexy” (PEDREIRA, 2006, p. 73) o “universo” da prostituição é reconhecido como um “mundo demoníaco”.

Ariágda dos Santos Moreira (2007, p. 239-240), ao analisar as prostitutas da literatura brasileira do século XX, a partir dos conceitos de Northrop Frye, destaca a configuração da prostituição como um “mundo demoníaco”, da profanação, injurioso e imoral, povoado por seres sem prestígio algum, em contrapartida ao “mundo divino”, espaço de calma e sacralidade. A autora destaca que, nas narrativas literárias, quase sempre tais espaços

mostram-se conflitantes, pois as personagens prostitutas são constantemente construídas entre “o gozo e o cuspe”, evidenciando, como as travestis, atração e repulsa:

Na rua, no bar ou mesmo em instituições de “respeito” como o exército e a família, a prostituta “salta” das páginas das obras literárias e promove, antagonicamente, por meio de uma persuasiva união, a integração dos dois mundos: demoníaco e divino. Nesse sentido, tais mundos [...] formulam uma espécie de “alegoria contínua”, que vai se configurando em idéias e quadros, construídos a partir das imagens que se sobrepõem ou se justapõem, em meio a diversos conflitos, que tumultuam o “mercado do sexo”. (MOREIRA, 2007, p. 242)

Letícia Diniz, quando familiarizada com o trabalho na prostituição, é agredida em um dos programas por um rapaz que a trata como uma “putinha-sem-nome”, comparando-a a uma “televisão” e uma “torradeira” – devido o caráter de automatização do trabalho desempenhado. A cena, descrita pelo narrador, encena não apenas o caráter de desejo/repúdio e atração/repulsa contido nos discursos sociais sobre a prostituição, mas na própria travestilidade – associada, por vezes, quase que exclusivamente ao território da disponibilidade sexual exacerbada:

Mas o garoto lindo ainda a fazia fêmea, em toda a plenitude, corpo nu contra corpo nu, tomando-a como sua, como só um macho de estirpe sabe fazer. O garoto lindo a comeu de quatro, de lado, de frente, e Letícia era jogada de um lado para outro como nos seus melhores sonhos, exercendo todo o prazer indizível da submissão feminina. [...]

Já totalmente vestido, o rapaz levantou-se e avançou ameaçador contra a boneca com jeitinho de princesa.

– Sua bicha escrota... Você deveria viver presa num zoológico, em exibição... Eu não vou pagar porra nenhuma pra uma aberração que nem você, tá me ouvindo?! Porra nenhuma! Você deveria ter vergonha do que é... Você já leu a Bíblia?! Você deveria ler a Bíblia...

O sangue subiu-lhe à cabeça e Letícia partiu para cima do rapaz, histérica, socando-o com toda a força que tinha.

– Você vai me pagar, sim! Você me deve trinta reais, seu desgraçado! Me dá o meu dinheiro! Me dá o meu dinheiro!

O garoto lindo, que há minutos gozara lindamente em seu rabo, agora a esbofeteava com uma violência inexplicável, abrindo um corte profundo em seu supercílio esquerdo. (PEDREIRA, 2006, p. 196-197)

Já no discurso da personagem Copi, de *As fantasias eletivas*, a visão moralista sobre a prostituição é desconstruída deixando, como plano de fundo, a conseqüente separação da travestilidade. Em diálogo com Renê, ao ser perguntada sobre a razão de estar em Balneário Camboriú, Copi destaca o desejo por prostituir-se, atrelado ao desejo pela escrita, os fatores do seu deslocamento:

R.

“Quando você se transformou...” “Nisso?! Nessa coisa?”

“Não foi isso que...”

“Há duas maneiras de lidar com o desejo: ou você apaga com o extintor, que é o que as pessoas geralmente fazem, ou você deixa o fogo se alastrar. Eu resolvi me incendiar.”

“Mas você tinha um bom emprego...”

“Um bom emprego? Jornalista? Em Mendoza? É tudo prostituição, meu caro, tudo, uns vendem o corpo, outros a cabeça, alguns seu tempo, é tudo putaria, todo mundo dá o cu.”

(SCHROEDER, 2014, p. 60)

No trecho, Copi revela, no cenário conturbado no qual a sua existência habita regida pelas leis do capital, tornarem-se os sujeitos reféns das estratégias de controle não apenas do corpo, mas também de suas subjetividades. A condição de exclusão de Copi, desenhada no trecho exposto, é revelada na assunção do desejo. O espectro de desejo produzido pela prostituição e pela escrita dá lugar ao reconhecimento das ausências, da solidão e das injustiças.

No caso da personagem Madona, a solidão e a impossibilidade de relações afetivas estáveis também são características: quando conhece o “malandro” João Tripé, a seara de violência e exclusão intensifica-se. A ingenuidade de Madona faz com que João, “cafetão” e agenciador de programas, em determinado momento roube todo o dinheiro guardado por ela (Madona tinha uma obsessão em guardar dinheiro) para a montagem de um show em homenagem ao teatro de revista. Madona, assim como Letícia e Copi, reconhece a solidão e a carência. Isso a coloca em situação de desumanidade, uma vez que o afeto parece improvável e impossível:

Madona não considerou nada. Queria mesmo era ter alguém, sempre quis. Podia ser o seu Sérgio, da banca de jornal; podia ser o Pedrinho Blue Eyes; podia ser o Flávio Inácio, um sindicalista que ela namorou durante um ano, lá na Vila Mimososa, se ele largasse a família e decidisse assumir com ela; podia até mesmo o Robertinho, dono da padaria onde trabalhou, que já era entrado nos cinquenta, nunca tinha casado e olhava para ela com cara de carente. (BIAJONI, 2010, p. 35)

É na ocasião do roubo que Madona, jogada no chão do apartamento, conhece a lésbica Elvira. A personagem, uma *motogirl*, naquele momento tinha acabado de mudar-se para Copacabana e trabalhava entregando pizzas. A partir do primeiro encontro, a relação entre ambas estreita-se, causando em Elvis uma sensação mista de desejo e curiosidade em relação à Madona:

E o elevador parou e ela saiu e bastaram alguns passos para que visse a cena: Madona sentada no chão do apartamento, com a porta aberta, soluçando, descabelada e insanamente dramática.

– O que aconteceu aqui? – quis saber, enquanto largava a pizza no sofá e se ajoelhava diante do traveco.

Madona ergueu a cabeça. Encontrou um par de olhos azuis, translúcidos, lindos. “Um anjo?”, indagou a si mesma. Percebeu o uniforme da pizzaria, lembrou do

pedido. A pizza que ela ia comer com João, naquela que seria sua noite de amor e reconciliação. Sentiu uma pontada no coração. (BIAJONI, 2010, p. 30)

A intensificação da relação entre as duas personagens estabelece uma possibilidade narrativa destoante dos discursos tradicionais que constroem personagens travestis sob a égide da solidão exacerbada. Apesar da presença da violência simbólica e física, vislumbra-se, com algumas ressalvas, um caráter de (re)construção afetiva entre as personagens. Elvis se vê, em muitas situações, confrontada com seus preconceitos, e não reticente em relação aos desejos causados pela “amiga”. O afeto, desse modo, produz no romance uma prática alternativa de liberdade e aceitação:

Elvis pensou em se levantar, olhar direto nos olhos de Madona e dizer: “Estou grávida.” Mas escolheu outra frase.

– Madona, eu te amo!

Elvis estava lá, em pé, diante de Madona, tinha acabado de dizer a frase, e Madona se lembrou, imediatamente, que nunca, em toda a sua existência, alguém tinha dito isso pra ela. Nunca alguém tinha olhado em seus olhos e dito que a amava. Nunca alguém tinha dito isso em qualquer ocasião. (BIAJONI, 2010, p. 152)

Por outro lado, o caráter da maternidade/paternidade de Elvis e Madona denotam um caráter ambíguo tanto na demarcação do sexo de Ángel/Angél, percebido na linguagem, quanto na constituição de uma família aparentemente ao molde heterossexual:

Um ano depois que o bebê nasceu, Elvis conseguiu a sonhada vaga no JB.

Madona juntou economias e montou o show, dois anos depois, em parceria com Rogério. Ficou em cartaz por seis meses, Elvis fez o pôster e cuidou da publicidade. Teve boas críticas na imprensa – em especial no JB, claro.

Com cinco anos, Angel disse que queria fazer caratê. Elvis tinha lhe apresentado um filme de Bruce Lee.

“Você ainda vai estragar essa criança!”, reclamou Madona.

Elvis deu uma de pai, que não liga a mínima para as reclamações da mãe. (BIAJONI, 2010, p. 203)

Para Mata (2012, p. 84), apesar do espectro familiar das duas personagens no romance de Biajoni ser “construído pelo afeto”, a noção de maternidade configura para as personagens uma “espécie de redenção”, marcada por conservadorismo. No entanto, o arranjo familiar das personagens é produzido sob afinidades que constituem e organizam a vida doméstica: “Assim, são os vínculos do afeto que constituem a família de personagens que há muito já foram rejeitados pela família nuclear, como o romance didaticamente expõe ao narrar os conflitos de Elvis com a mãe e o pai” (MATA, 2012, p. 84).

Nesse sentido, argumentamos suscitar o romance problemáticas contraditórias em torno das questões de gênero, sexualidades e dos moldes de construção familiar, definidos pela ordem heterocentrada. Há, inicialmente, a produção de uma imagem narrativa que

embaraça a noção histórica de família, a partir da união afetiva de uma lésbica e uma travesti; e há a reafirmação de diversos preconceitos e essencialismos no discurso das personagens.

4.3 De todas as partes, de todos os portos: o desvio guia quem não tem caminho

Corpos móveis, dispersos e fugidios. Dos discursos e dos espaços. A construção de personagens travestis no romance brasileiro contemporâneo está ligada não somente aos discursos históricos de violência, hipersexualização e tragicidade. Outro caráter predominante na tessitura literária contemporânea é a questão do deslocamento, da travessia e da viagem, sugeridas como metáforas da transição e do cosmopolitismo, um meio e uma mediação de um ponto/país/linguagem a outros espaços e identidades. Os deslocamentos geográficos nas narrativas apresentam-se como um modo de produzir, esteticamente, a desconstrução da “origem” e da “referência” em identidades aportadas em “um processo complexo, um pertencimento temporário, em vez de algo predeterminado, estável e preciso” (ALMEIDA, 2010, p. 12).

No caso das personagens travestis, como sujeitos moventes pelas normas de gênero, sexualidades e comportamentos, o deslocamento é demarcado no conteúdo e na forma dos textos. Os lugares têm a potência de marcar os corpos e serem contaminados por eles, bem como a linguagem desdobrada, conforme a distensão metafórica significada em cada viagem. E toda viagem, conforme lembra Raúl Antelo (2006, p. 1), “além de deslocamento e transferência, pressupõe também desordem dos sentidos herdados”. A metáfora da viagem aparece, muitas vezes, como sugestão do desalinhamento e sentido das fronteiras – geográficas, morais, afetivas e identitárias – quase sempre (re)produzidas sob uma demanda de normatividade e controle.

Grande parte da história da literatura brasileira,⁵⁸ ainda marcada por experiências canônicas, configura-se como a história de sujeitos em constantes deslocamentos, não somente em sentido intranacional, mas transnacional. O deslocamento geográfico e a

⁵⁸ A viagem de Euclides da Cunha à Bahia, para documentar a Guerra de Canudos (1896-1897) e a publicação de *Os Sertões* (1902), no sentido de narrar a vida do povo sertanejo negligenciado pela elite econômica e cultural da metrópole; *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade, além de importante documento de pesquisa cultural, configura-se como romance produzido na interação entre o mítico e o mágico, dando destaque à história do índio-herói Macunaíma viajando a São Paulo atrás de Piaimã, um gigante comedor de gente que estava em posse da sua pedra muiiraquitã, recebida de Ci, a Mãe do Mato; o romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, narrando a fuga da família de Fabiano da seca nordestina, massacrada pela injustiça e pela pobreza; no romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, que narra a desventura da personagem Macabéa, uma alagoana que migra para o Rio de Janeiro e tem contato com valores e experiências outras, só para citar alguns exemplos.

“metáfora da viagem” apresentam proposições complexas na interpretação das narrativas, no concernente às personagens que atravessam as normas de gênero e sexualidades.

Pode-se significar como uma tentativa de ocupar ou adentrar outros espaços (também instáveis) e de fundar um espaço próprio, na tentativa de desvinculação completa. Nas considerações de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2016), sobre os deslocamentos geográficos das personagens travestis na literatura brasileira do século XX, a questão é alicerçada a partir do conceito de “exílio”. Para Fernandes (2016, p. 165):

A condição de exílio é outro reflexo de violência bastante comum [...] 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.

Aqui, no entanto, preferimos utilizar a ideia de “deslocamento” como desestruturação da ordem normativa e hegemônica, com intuito de contaminação, infecção – de experiências, de linguagem, de dores, perspectivas e caminhos. Também objetivamos nos desvencilhar da noção de “exílio”, embora consideremos as discussões em torno das violências e dos ambientes cisheteronormativos (como a família, a escola e a igreja), espaços em que as subjetividades travestis sentem-se inadequadas e, por isso, assumem a identidade de sujeitos em movimento, em transição constante. Sendo assim, os deslocamentos geográficos realizados pelas personagens travestis podem sugerir um desconforto entre os sujeitos e os espaços.

Outro aspecto interligado ao deslocamento, o ato de nomeação (momento em que as personagens travestis revestem-se com os nomes femininos nos romances), é também um ato de (re)fundação: tanto Madona quanto Letícia, além de ocuparem o espaço contínuo de gramáticas dissidentes, passam pelo processo de nomeação. O nome carrega, em si, um “novo nascimento”, o desenraizamento da suposta “natureza” ao nível da linguagem. É parte principal da subjetividade travesti: no ato de adoção do nome a travesti também se produz como tal. Um trecho ilustrativo é a passagem em que Cristina, d’A *inevitável história de Letícia Diniz*, questiona a sobrinha sobre a adoção de um nome. O corte cinematográfico realizado na cena sugere a conexão entre ato de fala da nomeação e a assunção da identidade travesti à prostituição:

[...] Eu sempre te disse que você era lindo, lindo como uma mulher... E agora que você virou uma de verdade, me dói muito te dizer isso, meu amor, agora só te resta

ganhar dinheiro com isso... Já escolheu teu nome?

– Já.

– E qual é?

– Letícia.

– Letícia de quê?

– Letícia Diniz – respondeu Letícia para o esquisito motorista do Palio preto, que já dera quatro voltas pela Augusta. (PEDREIRA, 2006, p. 78-79)

Na figura de Letícia Diniz, o deslocamento e a viagem aparecem como consequência da violência cometida pelo pai da personagem (o estupro com uma escova de cabelo e a expulsão de casa), mas também pelo desejo de “busca”, característica marcante das personagens travestis do *corpus* aqui tratado. Letícia busca um espaço habitável. Com a expulsão, Letícia passa a morar com Cristina, que cuida e protege o menino até o momento da formação da “travesti Letícia”. Então decide mudar-se para o Rio de Janeiro para trabalhar como prostituta e, mais tarde, como atriz pornô na Itália.

O deslocamento de Letícia é demarcado, principalmente, na linguagem. O tratamento dado está intimamente atrelado às rupturas e transformações corporais: quando ainda menino, em Porto Velho, Letícia é descrita no masculino: “O menino então rolava na cama de casal que dividia com o tio, esperando em vão pelo sono que não vinha.” (PEDREIRA, 2006, p. 23). No entanto, quando se desloca para o Rio de Janeiro, a narração dá-se no feminino, evidenciando a mudança do espaço conjugada na construção e na mudança do corpo e da subjetividade travesti. A personagem abandona os fragmentos de uma experiência logo desdobrada em outras experiências, como um palimpsesto:

E então, quando a pressão já se tornava insuportável e as unhas de Tatiana já lhe perfuraram a carne, a aeronave se despreendeu do chão e o primeiro verso se fez ouvir. Da janela, o mundo se revelava algo muito mais amplo, enquanto suas partes, diminutas e insignificantes. “Então é assim que Deus enxerga o mundo”, escreveria logo depois, ainda no avião. “Onde estaria a Augusta lá embaixo?! E Copacabana?! E o hotel de Dona Gorda?!” Inútil procura, pois logo a cidade sumiu, e só o que se via era a monotonia do oceano sem fim. (PEDREIRA, 2006, p. 205)

O símbolo do deslocamento no trecho apresentado – não apenas geográfico, mas esteticamente corporal e subjetivo – é a aeronave sobrevoando a “monotonia do oceano sem fim”, fazendo com que Letícia deixe um espaço precário, fincado em violência, mas também o aprendizado de um feminino hegemônico, apreendido nos discursos de Cristina: “Eu sempre te disse: travesti tem que ser dez vezes mais corajoso, dez vezes mais forte e dez vezes mais persistente pra vencer na vida. Fraqueza não é luxo permitido pra gente do nosso tipo, tá me ouvindo?” (PEDREIRA, 2006, p. 16).

Letícia, assim como outras personagens, faz parte da “caravana de zés-ninguéns, numa

longa romaria por estradas desertas e esburacadas em busca do sonho incerto em terras paulistas e cariocas” (PEDREIRA, 2006, p. 25). O aspecto fundamental de (in)definição das identidades contemporâneas é o da não-fixidez: a busca por um espaço habitável conjuga-se também na busca de uma identidade habitável, mesmo (in)conformada aos moldes normativos. A fratura caminha com o sujeito – arremessando-o em fluxos, movimentações e anseios provocando ex-centralidades, caminhos nem sempre conhecíveis em que o mundo “se revela[va] algo muito mais amplo, enquanto suas partes, diminutas e insignificantes” (PEDREIRA, 2006, p. 205).

No romance de Biajoni, as viagens como fugas marcam circunstancialmente os corpos ficcionais de Elvis e Madona como estranhados, observados e julgados. Para Elvis, a mudança de Poços de Caldas para o Rio de Janeiro, além de suscitar o distanciamento do preconceito vivido na família, configura-se como (im)possibilidade de realização do sonho em cursar uma faculdade de Comunicação e tornar-se jornalista: “Ela teve de fugir de Poços. A família estava ficando envergonhada com o seu jeito, com seus trejeitos, com o que andavam falando dela nas esquinas. Ela era masculinizada, quase um homenzinho [...]” (BIAJONI, 2010, p. 28).

Para Madona, a fuga e o abandono da família são a assunção da subjetividade estranhada e deslocada: “‘O seu filho é viado, e acho que essa coisa pega: não quero ele perto do Júnior’.” Nesse dia, juntou umas roupas, botou numa sacola, deixou um recado para a mãezinha e caiu no mundo” (BIAJONI, 2010, p. 22). A fuga é estratégia de sobrevivência, mas também de cartografia dos espaços habitáveis, da chance de evidenciá-los em seu desconforto. A violência aparece ainda mais marcada na história de Madona, talvez devido a diferença de classe social com Elvis. Nascer “longe, perto do fim do mundo” (BIAJONI, 2010, p. 19) e performar uma feminilidade precarizada é estar entre o prazer e o repúdio:

Aí passou a chupar quem quisesse ser chupado. Em qualquer lugar: uma pracinha, uma obra abandonada, um banheiro. Qualquer lugar servia. Ele realmente pegou gosto, não queria mais nada da vida. Mas a vida não era tão doce – “nem tão salgadinha!” – quanto a porra do Pedrinho: era muito mais amarga e ácida. Adailton começou a apanhar também, passou a ser discriminado pelos colegas, pelos vizinhos, pelos irmãos; era um inferno em casa, era difícil em quase qualquer lugar que fosse. Quando percebeu que sua condição estava atrapalhando até mesmo a vida de sua família, fugiu. (BIAJONI, 2010, p. 21-22)

A infância fraturada e violenta de “Adailton” é base de construção do sujeito “Madona”. Ao fugir da casa dos pais, Madona procura encontrar um espaço no qual sua identidade possa ser vivida com liberdade, e fixa-se em Copacabana – como Elvis.

No prólogo do romance de Biajoni é apresentado o diálogo entre Madona e a personagem Índia Queen, uma “traveca forte, de braços musculosos e pele vermelha, boa de

porrada” (BIAJONI, 2010, p. 22), amiga que acolhe Madona, quando fugira da casa da mãe, e a qual todos contam ter “tacado fogo na cédula de identidade”. Índia Queen relata a Madona a decisão de ir a São Paulo para “botar boceta” (BIAJONI, 2010, p. 17), sugerindo a “viagem” como materialização do próprio deslocamento corporal empreendido pela personagem.

Os espaços e os corpos estão entranhados. Na visão de Pelúcio (2009, p. 48), a fluidez pelos espaços “se relaciona diretamente às mudanças no corpo, numa construção orientada por uma gramática de gêneros que parece rígida, essencialista, binária e mesmo conservadora, e que ainda assim é subversiva”. Assim, a travestilidade de Madona constrói-se em deslocamentos, aprendizagens, performances de gênero. O bairro de Copacabana funciona como espaço de paradoxos:⁵⁹ refere-se ao caótico, ao misto e místico, ao fugidio e transfigurado – onde o sacralizado perde força: “Copacabana era mais Copacabana quando a madrugada era quente. Não havia horário, não havia limites para quase nada. O calor ficava à flor da pele, todas as línguas queriam apagar incêndios, todos os suores procuravam suores alheios.” (BIAJONI, 2010, p. 28).

Desse modo, Copacabana pode figurar como plano de fundo para um relacionamento como o de Elvis e Madona, uma “história de amor, como milhares que vemos todos os dias. Mas é, ao mesmo tempo, singular, já que nunca se viu uma história de amor entre duas pessoas tão diferentes” (BIAJONI, 2010, p. 15), pois condiciona potências de desenraizamentos e resistências: o espaço aparece como possibilidade de transgressão.

Quanto ao desejo de fuga, a personagem Copi parece deslocar-se, alinhada à escrita e à prostituição. A fuga é a tentativa da personagem de encontrar a si mesma; a escrita é a tentativa de construção de uma carreira, mas também de entendimento sobre coisas maiores que Copi (a solidão, a vida, a morte); a prostituição é o compromisso assumido com o “fogo” – deixando-se queimar. Entretanto, o deslocamento de Copi é a fuga do passado, da produção do esquecimento: “Era também uma cidade de recomeços, muitas pessoas vinham para a cidade para sepultar o passado, como Renê, como Copi.” (SCHRODER, 2014, p. 36).

Copi atravessa a Argentina, de Mendoza a Buenos Aires, depois chega na fronteira com o Brasil e começa a trabalhar como prostituta em Balneário Camboriú: condição imigrante, um corpo em si produzido no/pelo abandono: da mãe, dos empregos, das cidades, dos poemas, do romance inacabado, de si mesma. Em Camboriú, a personagem continua a caminhar por ruas desertas, com um tipo de *flâneur* contemporâneo que fotografa a cidade,

⁵⁹ Beatriz Resende (2008b), ao estudar os processos de (des)figuração de Copacabana no período da ditadura militar, destaca a “positividade da decadência copacabânica” alicerçada em uma potência paradoxal que sugere a afecção produzida por corpos e desejos divergentes em um mesmo território, suspendendo categorias unitárias e abrindo espaço aos encontros e afetos de/entre subjetividades múltiplas.

não com a admiração turística, mas em relação de incômodo. O olhar fotográfico é o impulso de Copi à escrita:

[...] a foto da menina no trilho passou a ser meu amuleto da sorte, eu levo a foto para todos os lugares que vou. Se apanho ou me maltratam, eu tenho a minha foto, eu tenho a menina. E ela me despertou a paixão pela escrita, não aquela porra de escritura que eu fazia, de sentar e copiar meus ídolos, de sentar e me achar escritora, de achar que eu tinha algo a dizer. (SCHROEDER, 2014, p. 63)

O ato de caminhar pela cidade, notando-a, experienciando-a e escrevendo sobre ela, configura em Copi o aspecto do humano. Ao tomar contato com seus poemas, pela forma fragmentada do texto de Schroeder, vislumbra-se um deslocamento narrativo que realoca a experiência de Copi como experiência humana – mesmo com a solidão, compartilhada também pela personagem Renê. Os deslocamentos de Copi, assim, estão estruturados na forma como a narrativa apresenta sua voz e discurso. Copi desterritorializa o espaço da narração hegemônica para ser, mesmo depois de morta, uma escritora. Seu corpo-travesti, de prostituta e imigrante atravessa as ruas – não apenas de Camboriú, mas de todas as cidades –, observando os detalhes “incapturáveis” da vida.

Portanto, pode-se dizer que os deslocamentos, não somente geográficos, mas afetivos, narrativos, corporais e identitários, suscitados e figurados pelas personagens travestis dos romances, podem ser lidos como estratégias de (re)tomada constante de si: a metáfora da viagem como produção da identidade de gênero do sujeito solapa a noção de “origem” e “pertencimento”. Nas personagens travestis, pertencer a um espaço ou a um gênero torna-se improvável:

Torna-se possível, então, falar não mais de uma identidade nacional ou subjetividade individual delimitada e preestabelecida, mas sim de identidades híbridas e afiliações múltiplas que definam os sujeitos [...] em um movimento constante, em um processo contínuo de estar no mundo. (ALMEIDA, 2010, p. 13)

A “origem” como referência, como estado preliminar e primário, encontra-se então em saturação nas narrativas, pois a gênese condiciona essencialidade e normatividade, como o espaço cisheteronormativo das famílias e o uso da categoria “sexo” como fundadora da identidade dos sujeitos. A potência das travestilidades, segundo Fernández (2004, p. 63, tradução nossa),⁶⁰ deve-se ao fato delas configurarem “contra a biologia como fonte identitária irreduzível, a dicotomia corpo/gênero se subverte, a travesti ‘intervém’ no corpo e,

⁶⁰ “[...] contra de la biología como fuente idencilaria irreductible, la dicotomía cuerpo/gênero se subvierte, la travesti “interviene” su cuerpo y en el acto de subvertir el origen mediante el disfraz y la parodia lo que está haciendo es recuperar su cuerpo como ser en el mundo.” (FERNÁNDEZ, 2004, p. 63)

no ato de subverter a origem mediante o disfarce e a paródia, o que está fazendo é recuperar seu corpo como ser no mundo”.

No trabalho de construção das personagens travestis, a mudança de espaços confunde-se com o processo de produção dos corpos: os espaços marcam os corpos, linguística e culturalmente, transmutando entre países, fronteiras, desejos, idiomas e valores outros, automeando-se e reinventando papéis e formas – em travessias de encontro a si mesmas que, inevitavelmente, nunca terminam.

5 CONSIDERAÇÕES: OU POSSÍVEIS ROTAS

Escrever este trabalho foi um ato de (re)construção. Não somente no que se refere às análises sobre a configuração literária de experiências travestis no romance contemporâneo brasileiro, mas também na própria constituição e questionamento do pesquisador enquanto sujeito em sociedade. Atravessar o território da literatura é caminhar por trilhas espinhosas onde, quando menos se espera, levantam-se violências históricas e contradições sociais. A literatura é o campo da contradição e das possibilidades – por isso mesmo este trabalho trafega pelas “possíveis rotas”, no sentido de não encerrar as interpretações e leituras das obras nem portar-se como versão exclusiva de análise. As considerações aqui expostas como “finais” são apenas a conclusão do empenho discursivo e analítico neste espaço textual específico.

Neste trabalho, tomamos como *corpus* três romances brasileiros contemporâneos. Cientes do emaranhado teórico em torno das perspectivas *queer* e da teoria e crítica literária, analisamos a construção das personagens Letícia, Madona e Copi a partir dos conceitos de “performatividade” e “abjeção” ancorados em Butler (1993, 2003, 2004) e Preciado (2014), dos estudos da literatura contemporânea brasileira, segundo Dalcastagnè (2012) e Santos e Oliveira (2010), além das travestilidades, na visão de Fernández (2003, 2004), Benedetti (2005), Pelúcio (2009), Lanz (2015), Fernandes (2016) e Vartabedian (2018).

Evidencia-se, ao final deste percurso por caminhos desconexos, que as travestilidades têm presença latente na literatura brasileira. Nas obras da contemporaneidade, as travestilidades constituem-se por processos históricos de exclusão e violência ao mesmo tempo em que podem acionar uma pluralidade de conotações reveladoras de contradições sociais, econômicas e políticas.

É possível assegurar, assim, que os romances estudados colocam em cena a discussão sobre o “limite de perspectiva” na construção literária do “outro”, especialmente o subalternizado. Os três romances são narrados em terceira pessoa, evidenciando um jogo de escritura e narração permeado por contradições que (im)possibilitam, em maior ou menor grau, a enunciação das personagens. A ordem heterocentrada permeia as narrativas: no conteúdo, ao qualificar as travestilidades, pela voz de narradores, como “fantasia” ou “disfarce” e até mesmo um modo exacerbado de sexualidade; e na forma, ao adotar narradores que articulam a problemática do acesso à voz pelas personagens, produzindo-as a partir de visões contraditórias.

De maneira ampla, os dramas encenados nas narrativas convergem na produção de

imaginários mais ou menos diversificados (Copi, uma travesti e prostituta que sonha em ser escritora; Madona, uma travesti que estabelece uma relação afetivo-sexual com uma lésbica; Letícia, uma personagem que, apesar da condição abjeta, insiste em traçar o próprio destino, ainda que o fim seja trágico). Ao mesmo tempo, as personagens congregam características particulares que indicam a reprodução secular de uma subalternidade travesti: a) a origem pobre e a construção identitária em espaços discriminatórios; b) o trabalho sexual como profissão (estruturado em discursos ambíguos); c) a violência física e simbólica como linguagem constituinte das travestilidades; e d) os desejos ficcionalmente irrealizáveis.

Em *A inevitável história de Letícia Diniz*, a personagem é construída a partir de um discurso erótico-exótico-sexual, colocando em jogo mecanismos etnográficos e biográficos de observação e escritura. Cercado de clichês narrativos e estereótipos, perceptíveis na forma e no conteúdo do texto, o romance de Pedreira constrói as experiências corporais de Letícia inteiramente ligadas à atividade sexual: o estupro na infância, as ingestões de hormônios, o trabalho com a prostituição no Rio de Janeiro, as violências e assédios dos clientes, o sucesso como atriz pornô na Itália e o corpo destroçado descrito sob o tom de romantismo pelo narrador.

A travestilidade mostra-se em discursos diversos e contraditórios. Letícia soma uma infundável gama de características interseccionadas no decorrer da narrativa: a personagem é desde tola, infantil, trágica, dramática e solitária até romântica, misteriosa e fatal. Os significados em torno do corpo da personagem Letícia, assim, são plurais: violentado, precarizado, desejado, destroçado e morto, mas também o corpo nu, solitário, melancólico, siliconado e, por vezes, alegre.

A personagem carrega signos tradicionais reservados à feminilidade: mistério, desejo, prazer, carência e sentimentalismo. O dito e o revelado sobre a personagem vêm filtrados pelo discurso de Fernando; um discurso portado na “missão de organização” e, por isso, dominante. Ao construir ficcionalmente o corpo, o narrador transmite determinados valores sociais e suscita estereótipos, tais como a exotização e a vitimização do corpo travesti. A obra, no entanto, também resguarda o caráter de “denúncia social”, ao elaborar aspectos da opressão social, política e econômica vivida pelos sujeitos que transitam entre as normas de gênero.

Em *Elvis e Madona*: uma novela lilás, a figura da travesti Madona é atravessada discursivamente pela oscilação gramatical. Essa estratégia discursiva coloca em voga e embaraça as noções em torno da construção da identidade plena e estável, bem como destaca a arbitrariedade da linguagem na composição dos corpos travestis, desestruturando formas

tradicionais de nomeação e desvelando o caráter ficcional e discursivo na formação do “masculino” e do “feminino”. Ao mesmo tempo, tal processo também desenha uma impossibilidade histórica de nomeação das travestis enquanto sujeitos femininos na literatura, demonstra que o gênero das travestis não carrega verossimilhança e lugar social legitimado.

Madona performatiza uma feminilidade conservadora em busca de espaços legítimos dentro da cadeia normativa. No entanto, há também a narrativa sugere processos alternativos de construção, como quando a personagem “monta-se” de Adailton a partir de gestos, falas e vestimentas para sustentar certa noção de masculinidade, demonstrando o aspecto apre(e)ndido, (des)construído e contextual das identidades de gênero.

Já em *As fantasias eletivas* encena-se um processo de deslocamento discursivo na estrutura da obra. A figura da travesti, prostituta e escritora sobrepõe-se ao narrador e à personagem Renê, desfilando uma estrutura fragmentada e sugerindo o próprio esfacelamento dos discursos hegemônicos: o romance é “infectado” pelos poemas e escritos da personagem, em uma escrita-corpo-desejo atormentada pela solidão e pelo abandono – fatores que culminam no final trágico da personagem e se relacionam, em algum aspecto, com o suicídio da personagem Letícia. Nas fotografias e nos pequenos textos da personagem, ainda que com ressalvas, vislumbram-se estratégias de construção de si, (des)construção e observação do espaço urbano saturado.

No romance de Schroeder, as violências apresentam-se de igual maneira. Copi busca, na escrita, a imortalidade como instrumento de enfrentamento das abjeções em que está submetida. Ao encarnar um desejo fugidio e erótico, Copi acusa a masculinidade de Renê. As duas personagens projetam e, ao mesmo tempo, desvinculam a noção de originalidade do gênero: o ser homem e o ser mulher não são dados da “natureza”, mas materialidades atravessadas culturalmente por padrões heterocentros.

É possível afirmar que os discursos literários em evidência sustentam passagens que congregam tanto o reforço das estereotípias quanto rupturas na visão normativa da ordem heterocentros. As personagens apresentam-se, de um modo geral, como corpos ambíguos – tais como as narrativas. Incertos também são os significados culturais dos corpos, pois o estereótipo e a desconstrução podem coexistir em uma mesma obra: Letícia, entre a beleza e a ruína, Madona, entre a invenção e a conformidade, e Copi, entre a autodestruição e a imortalidade.

Os romances narram ausências, desejos, sonhos irrealizáveis, impossibilidades e negatividades, sustentados por uma assimilação latente: a de não-ser. As personagens travestis ainda são construídas como corpos abjetificados, objetificados e em dissociação corporal (na

produção de determinadas imagens corporais deslocadas), não-toleráveis, desconfortáveis e ilegais, figuras que estranham e afetam os narradores, construídas a partir de estigmas históricos e, por vezes, compulsórios, como a violência, a tragicidade, a erotização e à submissão ao olhar do “outro”. Somente no romance de Schroeder tal problemática é colocada em jogo, a partir do momento em que a personagem se expressa com relativa autoridade.

Apesar disso, no “entrelugar” do prazer e da repulsa, as personagens conseguem flagrar o caráter performativo de todas as identidades: as travestis desvinculam a suposta coerência entre as categorias “sexo” e “gênero”, bem como alargam os significados em torno da feminilidade e da masculinidade, entram em negociações – como é sugerido nas metáforas de viagem e nas oscilações gramaticais.

Não estamos querendo dizer ou imputar, no entanto, um modo específico de construção literária – ou sancionar quem pode ou não dizer sobre as personagens travestis: pelo contrário, elaboramos criticamente a questão para que o olhar desse “outro”, o subalternizado, também “contamine” as narrativas com pontos de vista diversos, “com uma abertura maior para sentimentos, valores e modos de dizer que podem ser diferentes dos nossos que, nem por isso, precisam parecer inferiores” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 46-47).

Para Adelaide Calhman de Miranda (2008, p. 7), na esteira de nosso pensamento, a partir das imagens consolidadas sobre as personagens travestis, é necessário pensar a possibilidade e a necessidade de produzir propostas de revisão, remontagem e desconstrução, revelando a forma como os discursos elaboram e fabricam noções estereotipadas e preconceituosas, buscando novas imagens, “mudar as representações para que as identidades possam ser positivamente elaboradas; um processo, possivelmente, de *remontagem*, ou de *rematerialização* [...]. A literatura e a crítica literária são apenas um dos muitos caminhos possíveis” (MIRANDA, 2008, p. 7, grifos da autora).

Os romances analisados parecem evidenciar, internamente, o desconforto político-social: o acesso à voz não apenas produz a evidência de pontos de vista (uma vez que a capacidade de comunicação é intrínseca ao reconhecimento social), como também a possibilidade de elaborar novos mundos e realidades, de rematerializar imagens historicamente violentas. De modo geral, em associação com a proposta deste trabalho, vislumbra-se um quadro atual de questionamento das discursividades em torno das identidades travestis e os espaços de enunciação.

Escritoras e escritores transgêneros (especialmente nos últimos cinco anos) vêm produzindo obras literárias (e teóricas) objetivando arrojando novas epistemologias e imagens

frente ao discurso heterossexual e cisgênero nas quais estão baseadas as noções de “cânone”, “conhecimento” e “história”. Esse movimento parece flagrar-se como problemática em *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, o romance mais recente do *corpus* analisado: a busca por uma voz e um lugar de enunciação figurados na imagem de Copi.

No contexto latino-americano contemporâneo, obras como *Las Malas* (2019) e *Tesis sobre una Domesticación* (2019), da escritora trans argentina Camila Sosa Villada, e *Las Biuty Queens* (2019) e *La misma nota, forever* (2014), da(o) chilena(a) *two-spirit* Iván Monalisa Ojeda, têm recebido resenhas positivas por parte da crítica e articulado um conjunto de saberes históricos de resistência em torno das experiências trans na América Latina.

No Brasil, a publicação de obras recentes, como *Metanfetaedro* (2012), de Alliah, *Histórias que não são em quadrinhos* (2012) e *Doce Marta* (2016), de Lua Telles Pacheco, *E se eu fosse puta* (2016), de Amara Moira, *O corpo que o rio levou: dois barbantes trançados*, primeira parte do *Mural da Memória* (2017) e *Segunda queda* (2018), de Ave Terrena Alves, *O divino Leviatã* (2017), de Sharon Cardoso, *Trinta anos de reclusão e as memórias de Porcina D’Alessandro* (2017), de Porcina D’Alessandro, *De trans pra frente* (2017), de Dodi Leal, *O sexo dos tubarões* (2017), de Naná Deluca, *Contos transantropológicos* (2018), de Atena Beauvoir e *A revolta dos feios* (2018), de Luana Morena, por exemplo, têm acionado sensibilidades outras – de maneira a justapor-se à colonização, corporal e subjetiva das experiências trans e ampliar os horizontes sobre corpo, escrita e enunciação.

A literatura, ao flagrar tais processos, não se sujeita necessariamente ao rótulo de “realista”, mas estabelece-se como um artefato estético, ético e político. A construção literária de personagens travestis é um campo de tensão, não apenas porque produz um saber sobre os corpos que atravessam as fronteiras do gênero, mas porque toda reflexão sobre uma “realidade” é também a sua criação.

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, M. *et al.* Travestis e transexuais e os outros: identidade e experiências de vida. **Gênero**, v. 1, n. 4, p. 65-100, 2003. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31023>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, T. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ALBUQUERQUE, F. F.; JANNELLI, M. **Princesa**. Roma: Sensibili alle Foglie, 1994.
- ALLIAH. **Metanfetaedro**. São Paulo: Tarja Editorial, 2012.
- ALMEIDA, S. R. G. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolitas na aldeia global. *In*: DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V. M. V. (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010, p. 12-22.
- ALÓS, A. P. Entre plumas e paetês: fronteiras e limites de gênero em “Sirena Selena vestida de pena”. **Revista SURES**, n. 1, 2013. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/8>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- ALVES, A. T. **Segunda queda**. São Paulo: Kazuá, 2018.
- AMARAL, M. S. *et al.* “Do travestismo às travestilidades”: uma revisão do discurso acadêmico no Brasil entre 2001-2010. **Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. 2, p. 301-311, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822014000200007&script=sci_abstract&tlng=es. Acesso em: 14 jan. 2019.
- ANGELO, M. "Elvis & Madona", de Luiz Biajoni. 2010. Disponível em: <http://crimideia.com.br/blog/?p=1037#>. Acesso em: 03 ago. 2019.
- ANTELO, R. A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo. Texto apresentado no Colóquio Pós-crítica. UFSC, 2006, p. 1-10. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/339728924/ANTELO-Raul-A-catastrofe-do-turista-e-o-rostolacerado-do-modernismo-Texto-apresentado-no-Coloquio-Pos-critica-UFSC-2006-pdf>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- ANTUNES, P. P. S. **Travestis envelhecem?** São Paulo: Annablume, 2013.
- AUGUSTO, A. P. **A Representação Simbólica de Travestis na Mídia: Uma análise do Período entre 2000 e 2014 no Jornal Folha de S. Paulo**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2017.
- AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. London: Oxford University Press, 1962.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

- BANDEIRA, A. M. A teoria queer em uma perspectiva brasileira: escritos para tempos de incertezas. **Revista Arqueologia Pública**, v. 13, n. 1, p. 34-53, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8654815>. Acesso em: 14 jan. 2019.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.
- BEATTIE, P. M. **The Tribute of Blood: Army, Honor, Race, and Nation in Brazil, 1864-1945**. Duke University Press, 2001.
- BEAUVOIR, A. **Contos Transantropológicos**. Porto Alegre: Editora Taverna, 2018.
- BENEDETTI, M. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BENETTI, F. J. **A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980-2013)**. 2013. Monografia de Conclusão do Curso de História – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- BENEVIDES, B.; NOGUEIRA, S. N. B. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018**. Associação Nacional de Travestis e Transexuais Do Brasil (ANTRA) e Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE). 2019. Disponível em: <https://antrabrasil.org/mapadosassassinatos/>. Acesso em: 03 ago. 2019.
- BENJAMIN, H. **The transsexual phenomenon**. New York: Transactions of the New York Academy of Sciences, 1967.
- BENTO, B. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIAJONI, L. **Elvis e Madona: uma novela lilás**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- BIANCHI, P. D. Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos. **Orbis Tertius**, v. 14, n. 15, 2009. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- BONASSI, F. **100 histórias colhidas na rua**. São Paulo: Scritta, 1996.
- BONNICI, T. Teorias Estruturalistas e Pós-estruturalistas. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009, v. 1, p. 131-158.
- BUFFINGTON, R. **Criminal and citizen in modern Mexico**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- BUTLER, J. **Bodies That Matter: one the discursive limits of “sex”**. New York/ London: Routledge, 1993.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, J. **Undoing Gender**. New York/ London: Routledge, 2004.

CAJATY, P. Solidão e esquecimento. 2014. Disponível em: <http://rascunho.com.br/solidao-e-esquecimento-2/>. Acesso em: 16 jan. 2020.

CALVINO, I. **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. Tradução: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA, M. Luiz Biajoni, da marginalidade literária às prateleiras tradicionais. 2013. Disponível em: <https://www.posfacio.com.br/2013/09/09/luiz-biajoni-da-marginalidade-literaria-as-prateleiras-tradicionais/>. Acesso em: 03 ago. 2019.

CAMARGO, F. P. **A dicção ensaístico-ficcional do personagem-escritor na narrativa brasileira contemporânea**. 2012. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CANDIDO, A. A nova narrativa. *In*: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. v. 2, 1987, p. 199-215.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltba, 2000.

CANDIDO, A. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 53-80.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, L. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CARDOSO, S. **O divino Leviatã**. São Paulo: LiteraTrans, 2017.

CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

CHAUÍ, M. Brasil: mito fundador. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, v. 19, p. 23-36, 2000.

CHAVES, L. A. Transgeneridade e o direito ao luto em “Luís Antônio Gabriela”, de Nelson Baskerville. *In*: FREDERICO, G.; DUTRA, P. Q.; DALCASTAGNÈ, R. (Org.). **Literatura e Direitos Humanos**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018, v. 5, p. 141-155.

CHAVES, L. A. A queda para o alto: a experiência de Anderson Herzer na construção de seu corpo, de seu gênero, de sua sexualidade. **Letras Escreve**, v. 7, p. 59-77, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/3087>. Acesso em: 01 mar. 2020.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

D'ALESSANDRO, P. **Trinta anos de reclusão e as memórias de Porcina D'Alessandro**. São Paulo: LiteraTrans, 2017.

DELUCA, N. **O sexo dos tubarões**. São Paulo: Patuá, 2017.

DERRIDA, J. Signature Event Context. *In*: DERRIDA, J. **Limited Inc.**, trans. by S. Weber and J. Mehlman. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988, p. 1-23.

D' OLIVEIRA, H. M. **Lisa, grande dicionário da língua portuguesa**: histórico e geográfico. 2. ed. v. 3. São Paulo: Livros Irradiantes, 1972.

FERNANDES, C. E. A. **Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas do século XX: 1960-1980**. 2016. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

FERNANDES, C. E. A.; SILVA, M. R. O corpo como instância de convencionalização de personagens travestis na narrativa brasileira. **Ártemis**, v. 24, n. 1, p. 52-64, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/37732>. Acesso em: 30 dez. 2019.

FERNÁNDEZ, J. **Cuerpos desobedientes**: travestismo e identidad de género. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

FERNÁNDEZ, J. Los cuerpos del feminismo. *In*: MAFFIA, D. (Org.). **Sexualidades Migrantes**: gênero e transgênero. Buenos Aires: Editorial Feminaria, 2003, p. 138-154.

FRANCO, A. A. Suicídio à moda do Porto. **Subversa**. v. 7, n. 1, 2017. Disponível em: <http://revistasubversa.com/artigo/suicidio-a-moda-do-porto-adenize-franco-guarapuva-pr-brasil/>. Acesso em: 04 ago. 2019.

FRANCO, A. A.; SOARES, L. H. M. Tornar-se corpo, desejo e palavra: a personagem travesti no romance *As fantasias eletivas*, de Carlos Henrique Schroeder. **Letras Raras**, v. 7, n. 1, p. 89- 107, 2018. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1016>. Acesso: 30 dez. 2019.

FREIRE, R. O Milagre. *In*: FREIRE, R. **Travesti**. São Paulo: Símbolo, 1978.

FREITAS, A. Canções de atormentar. 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/cancoes-de-atormentar/>. Acesso em: 31 jul. 2019.

FONSECA, R. **Feliz Ano Novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso)

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza

da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e revisão de Roberto Machado. 7. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 30 dez. 2019.

GÓMEZ, J. A. Trazos de luz. 2018. Disponível em: <https://bazaramericano.com/resenas.php?cod=804&pdf=si>. Acesso em: 03 ago. 2019.

GREEN, J. N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Unesp. 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D. *et al.* **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

INÁCIO, E. C. Sobre Geni e Gisberta: baladas e amores trágicos (ou um relato de uma experiência estética dupla, acompanhado de alguns poetas e poemas). In: LUGARINHO, M. C. (Org.). **Do inefável ao afável**: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer. Manaus: UEA Edições, 2012. p. 31-38.

JESUS, J. G. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília: Autor, 2012.

KING, D. Confusiones de género: concepciones psicológicas y psiquiátricas sobre el travestismo y la transexualidad. In: NIETO, J. A. (Org.). **Transexualidad, transgenerismo y cultura**: Antropología, identidad y género. Madrid: Talasa, 1998. p. 123- 158.

KLEIN, C. C. **“A travesti chegou e te convida pra roubar”**: representações sociais e sujeição criminal de travestis na mídia policial. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais) – Faculdade de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

KOOGAN, A.; HOUAISS, A. **Koogan/Houaiss**: enciclopédia e dicionário ilustrado. Rio de Janeiro: Delta, 1999.

KULICK, D. **Travesti**: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LANZ, L. **O corpo da roupa**. A pessoa transgênera entre a conformidade e a transgressão das normas de gênero. Curitiba: Transgente, 2015.

LEAL, D. **De trans pra frente**. São Paulo: Patuá, 2017.

LEAL, V. M. V. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. *In*: DALCASTAGNÉ, R.; LEAL, V. M. V. (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2010, p. 65-96.

LEITE JÚNIOR, J. “**Nossos corpos também mudam**”: sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

LIMA, M. R. Plié, ou um prefácio. *In*: SCHROEDER, C. H. **As certezas e as palavras**. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2010, p. 11-14.

LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LONGARAY, D. A.; RIBEIRO, P. R. C. Travestis e transexuais: corpos (trans) formados e produção da feminilidade. **Estudos Feministas**, v. 24, n. 3, p. 761-784, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2016000300761&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 30 dez. 2019.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

LUGARINHO, M. C. Como Traduzir a Teoria Queer para a Língua Portuguesa. **Gênero**, Niterói, v. 1, n.2, p. 33-40, 2001. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31116>. Acesso em: 30 dez. 2019.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. A Grande Atração. *In*: DAMATA, G. (Org.). **Histórias do amor maldito**. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 202-211. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/sn0n0e>. Acesso em 31 jul. 2019.

MARIUSSO, V. H. S. G. “Prendam, matam e comam os travestis”: a imprensa brasileira e seu papel na exclusão da população LGBT (1978-1981). **albuquerque**: revista de história, v. 7, n. 13, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/2961>. Acesso em: 14 jan. 2020.

MATA, A. L. N. **As fraturas no projeto de uma literatura nacional**: representação na narrativa brasileira contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MATA, A. L. N. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. **Iberic@I**: Revue d'études Ibériques et Ibéro-américaines, v. 2, p. 77, 2012. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/02-09/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

MIRANDA, A. C. Sob camadas de preconceitos: a personagem travesti 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.

Acesso em: 30 dez. 2019.

MIRANDA, C. E. O. O destino libertário de Jean Genet. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-destino-libertario-de-jean-genet/>. Acesso em: 03 ago. 2019.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, v. 11, n. 21, p. 150-182, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2019.

MISKOLCI, R. A. Estranhando as ciências sociais: notas introdutórias sobre teoria Queer. **Florestan**, v. 1, n. 2, p. 08-25, 2014. Disponível em: http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/62/pdf_23. Acesso em: 14 jan. 2020.

MOIRA, A. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo, 2016.

MOIRA, A. Sobre aquele “monstruoso corpo de delito”: um amplo panorama de personagens transexuais na literatura brasileira. **Suplemento Pernambuco**, n. 154, p. 18-19, 2018. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2198-monstruoso-corpo-de-delito-personagens-transexuais-na-literatura-brasileira.html>. Acesso em: 30 dez. 2019.

MONALISA OJEDA, I. **La misma nota, forever**. Nova York: Sangría Editora, 2014.

MONALISA OJEDA, I. **Las biuty queens**. Santiago: Alfaguara, 2019.

MONTES, A. **De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis**: La carne como figura de la historia. Buenos Aires: Editorial Argus-a, 2017.

MORAES, E. R. Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, n. 31, p. 399-418, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332008000200017&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 30 dez. 2019.

MOREIRA, A. S. O espaço da prostituta na literatura brasileira no século XX. **Caligrama**: revista de Estudos Românicos, v. 12, p. 237-250, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/190>. Acesso em: 30 dez. 2019.

MORENA, L. **A Revolta dos Feios**. Paracatu: Buriti Editora, 2018.

MOTT, L.; ASSUNÇÃO, A. Gilete na carne: etnografia das automutilações dos travestis da Bahia. **Temas IMESC, Soc. Dir. Saúde**, São Paulo, v. 4, 41-56, 1987. Disponível em: <https://luizmottblog.wordpress.com/gilete-na-carne/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

NETO, R. A. fotografia das palavras de Schroeder. 2014. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/resenha-a-fotografia-das-palavras-de-schroeder/>. Acesso em: 01 mar. 2020.

NIGRO, C. M. C. Introdução. In: NIGRO, C. M. C.; CHATAGNIER, J. C. (Orgs.).

Literatura e gênero. São José do Rio Preto: HN Editora, 2015. p. 15-22.

OLIVEIRA, F. N. A. Travestis na literatura: personagens e identidades abjetas. **Darandina Revisteletrônica**, v. 8, p. 1-15, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/33839472/Travestis_na_Literatura_Personagens_e_Identidades_Abjetas. Acesso em: 01. mar. 2020.

OLIVEIRA, F. N. A. Gênero, cultura e o dispositivo da transexualidade: A formação da identidade travesti no Brasil. **Darandina Revisteletrônica**, v. 10, 2017. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2017/06/Artigo-Francine-Oliveira.pdf>. Acesso em: 01. mar. 2020.

PEDREIRA, M. **A inevitável história de Letícia Diniz**. Editora Nova Fronteira, 2006.

PELÚCIO, L. **Abjeção e Desejo** - uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo. FAPESP, 2009.

PEREIRA, P. P. G. Queer nos trópicos. **Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar**, v. 2, n. 2, p. 371, 2012. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/88>. Acesso em: 30 dez. 2019.

PERES, W. **Subjetividade das travestis brasileiras**: da vulnerabilidade dos estigmas à construção da cidadania. 2005. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PRECIADO, P. B. **Manifesto Contrassexual**. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRINS, B.; MEIJER, I. C. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 30 dez. 2019.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RESENDE, B. A literatura brasileira na era da multiplicidade. *In*: RESENDE, B. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008a. p. 15-40.

RESENDE, B. Ai de mim, Copacabana: a cidade dos vícios e os vícios da cidade. *In*: GOMES, R. C.; MARGATO, I. (orgs.). **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: UFMG, 2008b. p. 197-209.

RESENDE, B.; FINAZZI-AGRÓ, E. **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

SALESSI, J. **Médicos, maleantes y maricas**: Higiene, criminología y homosexualidad en la

construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871–1914). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995.

SALIH, S. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rocco, 2002, p. 44-60.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAWITZKI, M. “História da chuva”, de Carlos Henrique Schroeder. 2015. Disponível em: <http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2015/09/29/historia-da-chuva/>. Acesso em: 03 ago. 2019.

SCHROEDER, C. H. **As certezas e as palavras**. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2010

SCHROEDER, C. H. **As fantasias eletivas**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWANTES, C. ; CHAVES, L. A. Sob um sistema literário desigual e violento, frestas: a presença de personagens e escritores trans na literatura contemporânea brasileira do século XXI. *In*: BELISÁRIO, K. M.; *et al.* (Org.). **Gênero em pauta**: desconstruindo violências, construindo novos caminhos. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019, p. 75-88.

SEREI A. Intérpretes: Linn da Quebrada, Liniker e os Caramelows. Compositoras: Linn da Quebrada, Liniker e os Caramelows. *In*: **Pajubá**. Intérprete: Linn da Quebrada. Selo independente, 2017. Faixa 13.

SILVA, A. P. D. Uma didática da “reinvenção” do corpo queer na expressão literária de língua portuguesa: Bernardo Santareno e o cordel brasileiro. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 24, p. 29-47, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/57256>. Acesso em: 15 jan. 2020.

SILVA, H. R. S. **Travesti**: a invenção do feminino. Rio de Janeiro: Relume Dumará – ISER, 1993.

SONTAG, S. **Sobre la fotografía**. México: Alfaguara, 2006.

SOSA VILLADA, C. **Las malas**. Buenos Aires: Tusquets, 2019. (Colección rara avis)

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TAVARES, S. Pacto com a memória. 2014. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/pacto-com-memoria-16238/>. Acesso em: 03 ago. 2019.

TAVARES, S. LP no Brasil entrevista a C. Henrique Schroeder. 2017. Disponível em: <<https://www.lapecerarevista.com/entrevista>>. Acesso em: 03 ago. 2019.

TEIXEIRA, R. P. **Copi**: transgressão e escrita transformista. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

THURER, S. **The end of gender**: a psychological autopsy. New York/ London: Routledge, 2005.

TIBURI, M. Morte no amor, sorte na ficção. 2014. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/morte-do-amor-sorte-da-ficcao/>. Acesso em: 01 ago. 2019.

TORRES, S. **Nosotros in USA**: literatura, etnografia e geografias de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

VANDERLEY, L.; REIS FILHO, O. Performatividade, Corpo e Gênero: Drag Queen. **Revista da Academia Brasileira de Psicólogos Escritores**: Psicologias em Reflexão, Fortaleza: Premius, p. 173-192, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333381557_Performatividade_Corpo_e_Genero_Drag_Queen. Acesso em: 15 jan. 2020.

VARTABEDIAN, J. **Brazilian 'Travesti' Migrations**. Palgrave Macmillan, Cham, 2018.

VERAS, E. F. **Carne, tinta e papel**: a emergência do sujeito travesti público- midiaticado em Fortaleza (CE), no tempo dos hormônios/farmacopornográfico. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

VERAS, E. F.; ANDREU, O. G. A invenção do estigma travesti no Brasil (1970-1980). **História, histórias**, v. 3, n. 5, p. 39-52, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/10829>. Acesso em: 30 dez. 2019.

VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Objetiva, 2009.