

**Flávia Helena Santos Péret**

**HOMOSSEXUALIDADE, VIOLÊNCIA E POBREZA: AS  
REPRESENTAÇÕES DO AMOR NÃO-HEGEMÔNICO EM  
*CIDADE DE DEUS E ESTAÇÃO CARANDIRU***

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2009**

**Flávia Helena Santos Péret**

**HOMOSSEXUALIDADE, VIOLÊNCIA E POBREZA: AS  
REPRESENTAÇÕES DO AMOR NÃO-HEGEMÔNICO EM  
*CIDADE DE DEUS E ESTAÇÃO CARANDIRU***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura (Mestrado)

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Expressão da Alteridade (LEA)

**Orientador:** Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

**Belo Horizonte**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**2009**



Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários



Dissertação intitulada Homossexualidade, violência e pobreza: as representações do amor não-hegemônico em *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru* de autoria da mestrande Flávia Helena Santos Péret, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG – Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez

---

Prof. Dr. Hélio R. S. Silva

---

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos  
Literários da FALE/UFMG

**Belo Horizonte, 26 de março de 2009**

*A Frederico Pessoa.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família pelo apoio.

A Marcos Antônio Alexandre, meu orientador, pelo carinho, disponibilidade e dedicação ao longo de todo processo.

A todos aqueles que, de alguma forma, colaboraram para a realização desta pesquisa.

À Mônica Miranda Ramos, pelo incentivo e apoio incessante.

À Letícia Féres.

À FAPEMIG, pelo apoio financeiro.

E, por fim, agradeço à Amariles Lott e a Henri Kaufman, pessoas que ajudaram a me manter serena durante a realização deste trabalho.

*A nossa escrevivência não pode ser lida como a história para “ninar os da casa-grande”  
e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.*

Conceição Evaristo<sup>1</sup>

*Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.*

Silviano Santiago<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> EVARISTO. In: ALEXANDRE, 2007, p. 21.

<sup>2</sup> SANTIAGO, 2000, p. 17.

## RESUMO

Este trabalho propõe uma discussão sobre a representação das travestis — personagens historicamente marginalizadas — na produção literária contemporânea brasileira, tendo como objeto de estudo os livros *Cidade de Deus*, do escritor Paulo Lins e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella. As obras tratam de forma inédita a inclusão das identidades minoritárias em contextos de pobreza e violência, evidenciando e denunciando as redes de preconceito e intolerância. Além disso, essas narrativas — ao incluírem vozes tradicionalmente excluídas dos processos de representação e expressão — criam espaços enunciativos que problematizam e discutem a importância da alteridade.

## RESUMEN

Este trabajo propone una discusión acerca de la representación de las travestis —personajes históricamente marginadas— en la producción literaria contemporánea brasileña, teniendo como objeto de investigación los libros *Cidade de Deus*, del escritor Paulo Lins e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella. Las obras tratan de forma inédita la inclusión de las identidades minoritarias en contextos de pobreza y violencia, evidenciando y denunciando las redes de prejuicio e intolerancia. Además, esas narrativas —al incluir voces tradicionalmente excluidas de los procesos de representación y expresión— crean espacios enunciativos que problematizan la cuestión de la alteridad.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>CAPÍTULO I – ESTRATÉGIAS PARA NARRAR A INTOLERÂNCIA SEXUAL</b>	18
1.1 – O autor político: o texto literário como espaço de reflexão social	21
1.1.1 – O que é literatura?	25
1.1.2 – O que é um autor?	29
1.1.3 – A terceira margem do rio	33
1.1.4 – A favor de uma literatura menor	36
1.2 – Minorias sexuais na literatura contemporânea	40
1.2.1 – Manuel Puig: sexo, poder e política	42
1.2.2 – Caio Fernando Abreu: a subjetividade homoerótica sob a lupa da literatura	50
1.2.3 – Pedro Lemebel: sexualidade versus política	57
<b>CAPÍTULO II – SEXUALIDADES FRONTEIRIÇAS</b>	64
2.1 – Gêneros múltiplos: a construção da identidade sexual na pós-modernidade	65
2.1.1 – A criação dos sexos	65
2.1.2 – Freud e a sexualidade	70
2.1.3 – Subversão de gêneros	74
2.2 – Corpos de mulher, corpos de máquina: feminino e técnica no corpo híbrido do travesti	76
2.2.1 – Infância	77
2.3 – Pobreza, sexualidade e violências exclusão social e controle de subjetividade no Brasil	84
2.3.1 – Homossexualidade à brasileira	86
2.3.2 – Violência e homofobia	89

<b>CAPÍTULO III – MARGINALIZADOS SEXUAIS NA LITERATURA COMTEMPORÂNEA</b>	92
3.1 – <i>Cidade de Deus</i> : a construção do amor não hegemônico a partir da análise de Soninha Maravilhosa	96
3.1.1 – O adorável intruso	99
3.1.2 – Falha a fala, fala a bala	102
3.2 – <i>Estação Carandiru</i> : prostituição, violência e discriminação sexual na cadeia	114
3.2.1 – A invenção do real	116
3.2.2 – As travestis e a AIDS	120
3.2.3 – Performance e jogos de identidade	125
3.2.4 – Guerra de identidades	127
3.3 – <i>Cidade de Deus</i> e <i>Estação Carandiru</i> – estudo comparativo	133
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	146
<b>REFERÊNCIAS</b>	152

## **INTRODUÇÃO**

**Uma breve explicação:** A não adjetivação dos sentimentos e opiniões e a utilização de uma linguagem que seja suficientemente objetiva e, ao mesmo tempo, complexa, impossibilita digressões e inscrições de subjetividade que considero significativas neste momento introdutório. Em função dos limites que a escrita acadêmica nos coloca, peço licença para quebrar alguns de seus “protocolos”, evocando outros procedimentos e imagens — como a memória e uma narrativa mais pessoal — para melhor situar meu percurso no universo da Teoria da Literatura e na escolha do tema proposto.

Fortemente influenciada pela leitura da revista *Aletria* — edição nº 16, dedicada à alteridade — durante dias, diante da tela em branco e das dúvidas e dos questionamentos que perfazem a escrita acadêmica, questionei-me sobre o real sentido de abordar a temática da alteridade e as relações que o conceito estabelece como meu objeto de pesquisa: a representação das travestis nos livros *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru*. Constantemente me perguntava: o que pretendo/quero expressar (consciente e inconscientemente) quando falo de alteridade? Por que as travestis? Como cheguei até aqui? Tomada por um processo digressivo, relembro os primeiros passos que fiz em direção à Faculdade de Letras da UFMG, à Teoria da Literatura (como campo de interesse) e, principalmente, à alteridade.

**Março de 2006:** Depois de viver um ano em Buenos Aires, conhecer e estabelecer trocas culturais e afetivas profundas com argentinos, chilenos, colombianos e peruanos, o sentimento de pertencimento a uma comunidade geográfica maior que a brasileira havia se constituído como um fato para mim. O “outro” latino-americano era alguém que compartilhava comigo uma série de signos culturais, históricos e sociais até então desconhecidos. Aquilo que se constituía como principal signo de diferença — a língua — passou a ser um elemento secundário diante das inúmeras coincidências e semelhanças históricas e culturais: a luta e a resistência dos povos originários, as marcas da colonização, a influência católica e, mais recentemente, o terrorismo de Estado.

Percebi que *alteridade* não significava necessariamente *diferença*. As diferenças idiomáticas, climáticas e até mesmo culturais (a comida, a música, a dança) não me faziam menos latino-americana. Ao contrário, elas mostravam que as diferenças existem e nos constituem. No entanto, para além delas, uma cicatriz indelével marca todos nós latino-americanos e eu me reconheci possuidora dessa mesma *ferida*: o trauma e a repulsa em relação à violência institucional que secularmente subjugou nosso continente. Um movimento de mão dupla construía minha nova identidade: quanto mais me sentia latino-americana, percebia, nos meus companheiros, uma crescente curiosidade acerca das semelhanças históricas que compartilhávamos.

Voltei da Argentina decidida a dedicar-me ao estudo da literatura, especialmente a produzida em nosso continente. Um percurso precisava ser feito, já que minha formação era em outra área<sup>3</sup>. Lentamente, um pouco mais a cada dia, fui me distanciando do jornalismo para mergulhar no universo da literatura. Eu deixava de ser uma leitora ávida e curiosa — que desde sempre estabeleceu com os livros uma relação de cumplicidade e amor — para dedicar-me formalmente ao estudo da literatura, com rigor, paciência e método, mas sem perder o encantamento original.

No site da Faculdade de Letras da UFMG procurei a lista das disciplinas ofertadas para aquele semestre. Desde a primeira consulta, uma delas me despertou grande interesse: *Vozes Minoritárias na Literatura Latino-Americana*, ministrada pelo professor Marcos Alexandre. Realizados os devidos procedimentos acadêmicos, consegui me matricular na matéria. Rejeitei empregos como jornalista (que me sugariam novamente para o ambiente inóspito das redações) e decidi, por um tempo, trabalhar como garçonne à noite. Assim, poderia me dedicar com afinco ao estudo da literatura. O desconhecido professor — hoje meu orientador — revelou-se uma pessoa extremamente sensível e aberta, um exemplo intelectual e profissional, que, ao longo dos últimos três anos, foi responsável por mudanças significativas na minha formação acadêmica e humanista. As aulas eram deliciosas. As discussões “acaloradas” e instigantes. Um universo literário e teórico

---

<sup>3</sup> Concluí a graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas, em 2000.

completamente ignorado foi sendo descoberto. Rigoberta Menchú, Conceição Evaristo, Pedro Juan Gutiérrez, Pedro Lemebel, Homi K. Bhabha, Stuart Hall. Escritores, poetas e filósofos que escreviam e refletiam sobre a condição de estar à margem, sobre como se constitui e se afirma a alteridade e a importância desse conceito na contemporaneidade, principalmente para nós (colonizados).

A bibliografia da disciplina era extensa. A cada semana me deparava com um novo autor. Até que descobri o escritor carioca Paulo Lins. *Cidade de Deus* me arrebatou. Fiquei hipnotizada pela escrita ao mesmo tempo poética e convulsiva. As inúmeras histórias de exclusão e violência narradas no romance, a construção laboriosa de cada frase, o diálogo com o cinema, com a poesia, como o romance regionalista brasileiro, o fôlego produtivo e a inventividade com a qual desenvolvia personagens tão complexas e desamparadas, vítimas e carrascos, seres de carne, osso e papel, completamente esquecidas e simbolicamente silenciadas. O romance evoca imagens de alteridade complexas (o negro, o favelado, o nordestino, a mulher, o pobre). No entanto, uma das personagens, a travesti Soninha Maravilhosa — com suas inúmeras ambivalências e ambiguidades — representou para mim a alteridade em sua expressão mais radical: um indivíduo que contra todas as ordens (sociais, culturais, religiosas, jurídicas e médicas) desestabiliza e subverte o sistema de gêneros, interferindo no próprio corpo a fim de construir a identidade que deseja.

Durante semanas investiguei a construção do gênero e da identidade travesti, as diversas formas de preconceito e suas raízes seculares. Pesquisei, ainda, as relações entre machismo e intolerância, como são construídos e reproduzidos os estereótipos sexuais e os mecanismos de propagação das ideologias sexuais. Descobri que a homossexualidade, assim, como a maioria das palavras, é uma invenção linguística, arbitrária e, sobretudo, cultural. Nesse processo, que resultou na escrita do meu trabalho final para a disciplina, constatei uma escassez bibliográfica (proveniente do campo da Teoria Literária) sobre a inserção das travestis nas narrativas contemporâneas, fato que me levou a querer pesquisar mais a fundo o tema. Dessa forma, o trabalho final desdobrou-se no projeto de dissertação que hoje realizo.

Em função de certa insuficiência bibliográfica, estabeleci, desde o início da pesquisa, um forte e produtivo diálogo com as ciências sociais, especialmente com a antropologia e também com a psicanálise. Essas disciplinas me forneceram arcabouço teórico para investigar a alteridade travesti a partir de leituras transdisciplinares. No entanto, é necessário deixar claro que esta dissertação não é um trabalho antropológico, não foi nosso objetivo, em nenhum momento, fazer uma etnografia sobre as travestis, mas, utilizar as referências teóricas da área (a partir de um recorte limitado) para compreender melhor o travestismo como prática social. Nessas leituras, descobri que por trás da minha curiosidade e meu encanto com a literatura, algo mais profundo me movia em direção ao tema escolhido: um desejo (talvez pretensioso) de contribuir para a questão da aceitação da diversidade sexual em nossa sociedade. Acredito que ao revelar como as travestis vivem, quem são, como são representadas e a que tipo de violência (físicas e simbólicas) estão sujeitas, posso colaborar, ainda que a longo prazo, para o aumento da tolerância e à diminuição da homofobia. Confesso que mesmo diante dos fatos e dados estatísticos que apresentarei ao longo do trabalho, grandes doses de utopia estiveram presentes na escrita desta dissertação, movidas por outra crença, a de que o conhecimento e a informação podem ser desconstrutores da intolerância.

O livro *Estação Carandiru*, escrito pelo médico paulista Drauzio Varella, veio somar à pesquisa. Havia lido a obra na época de seu lançamento (1999) e lembro do interesse que me despertou. *Estação Carandiru* apresenta as travestis também de uma forma inédita, conferindo voz às experiências de exclusão e aproximando o leitor do universo das identidades minoritárias. Foi assim que as travestis constituíram-se como meu “objeto” de estudo. A dissertação que vão ler a seguir, guarda nas entrelinhas, um desejo profundo de transformação.

Por uma questão pessoal, decidimos utilizar o artigo feminino para denominar as travestis. Ao longo da pesquisa, nos deparamos, na bibliografia teórica consultada e também no *corpus* literário, com ambas as formas de nomeação: *o* travesti e *a* travesti. Embora tanto uma quanto a outra estejam corretas, o Centro de Referência de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (GLBTTT) de Minas Gerais utiliza o artigo

feminino *a*, respeitando o desejo das travestis de serem chamadas por seus nomes de mulher.

A dissertação foi estruturada da seguinte forma: No primeiro capítulo, abordamos as inúmeras possibilidades de interpretação de uma obra literária e as estratégias discursivas encontradas por um conjunto de autores latino-americanos para narrar a homoafetividade e a intolerância sexual, na atualidade. Literatura e política são termos que, ao longo da história, se distanciaram e se aproximaram, quase sempre movidos por correntes históricas de ordem ideológica. No entanto, observamos como várias *desconstruções* operadas no campo dos estudos literários, como a inserção dos conceitos de *intertextualidade*, dos *agenciamentos coletivos de enunciação* e a entrada, em cena, dos Estudos Culturais vêm garantindo um espaço, até então inédito, para narrativas e vozes, tradicionalmente subalternizadas e/ou excluídas.

Diante desse movimento de ampliação das fronteiras discursivas e enunciativas, a literatura — nas suas mais variadas vertentes — passa a abordar assuntos prementes para o entendimento do homem contemporâneo e de nossa sociedade. Um desses temas são as sexualidades minoritárias, objeto de estudo dessa dissertação. Mostramos como alguns escritores estabeleceram as linhas do que chamamos de escrita homoerótica, comprometidos (conscientemente ou não) com questões referentes ao desejo, ao sexo e as formas de amor não-hegemônicas.

No segundo capítulo, aproximamos das travestis pelo viés da antropologia. Com isso, tenta-se compreender como se constitui a identidade *trans*. As travestis, assim, como outras minorias sexuais, são alvo de diversos dispositivos de cerceamento e controle de seus corpos e condutas sexuais. Reconstruindo a gênese dessa opressão, observamos que o controle da sexualidade é um mecanismo disciplinador historicamente utilizado pelas instituições. Ainda neste capítulo, refletimos sobre a violência, resultado da intolerância sexual e da incompreensão acerca da mobilidade dos gêneros.

No terceiro capítulo, realizamos a análise das obras *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru*, ressaltando os aspectos formais e históricos dos livros. Nesta etapa de nosso trabalho, mostramos como cada autor aborda a temática da alteridade travesti, articulando a experiência da marginalidade sexual com inúmeros fatores de exclusão. As obras guardam afinidades e diferenças entre si, mas apresentam o mesmo denominador comum: a intolerância e a violência.

Por fim, nas últimas considerações, apresentamos um estudo comparativo entre as obras, salientando os dispositivos escriturais utilizados pelos autores para narrar a experiência travesti: das referências ao gênero melodramático à apropriação de elementos e figuras de linguagem embutidas na própria fala das travestis, Paulo Lins e Drauzio Varella desenvolvem narrativas em consonância com o contexto que “retratam”. Além disso, analisamos as contribuições que ambos os livros trouxeram para o debate público acerca da diversidade sexual em nosso país. A opção de deixar a análise literária para o final da dissertação foi uma escolha pensada e consciente já que acreditamos que a temática abordada exige uma contextualização histórica e política para além do estudo das especificidades do objeto literário. Com isso, não queremos que este trabalho seja lido como uma pesquisa que dissolve seu objeto de pesquisa, mas que aprofunda questões que não pertencem apenas ao campo literário.

## **CAPÍTULO 1**

### **ESTRATÉGIAS PARA NARRAR A INTOLERÂNCIA SEXUAL**

Desde sua consolidação, no século XVIII, a literatura nos ajuda a compreender a sexualidade humana. Seja para torná-la mais clara ou para revelar aspectos sombrios e misteriosos de sua constituição, o sexo e o desejo sempre estiveram presentes na literatura. Neste espaço de tempo o mundo modificou-se. A época atual, definida por alguns teóricos como pós-modernidade<sup>4</sup>, impôs uma reconfiguração radical das sexualidades. Os papéis tradicionais do feminino e do masculino também foram alterados, apontando novas direções para a construção das identidades sexuais. A literatura como experiência estética e social acompanhou tais mudanças e apresenta narrativas que questionam nossas concepções e opiniões sobre a sexualidade. Vivemos, como afirma a feminista norte-americana Judith Butler<sup>5</sup>, uma era pós-gênero, ou seja, um período no qual as definições históricas, culturais e, principalmente, sociais das disponibilidades genéricas (feminino/masculino) dão lugar a gêneros múltiplos e performativos, gêneros emergentes, que reivindicam possibilidades mais plurais de significação e expressão.

É nesta perspectiva, de ampliação das fronteiras identitárias, que pretendemos pesquisar o tratamento que a literatura brasileira contemporânea dá aos novos gêneros sexuais, especificamente a abordagem que faz das travestis. Ao delimitar como objeto de estudo desta dissertação os livros *Cidade de Deus* (Paulo Lins, Companhia das Letras, 1997) e *Estação Carandiru* (Drauzio Varella, Companhia das Letras 1999), nosso interesse central é investigar e analisar como as travestis — grupo historicamente marginalizado no Brasil — são representadas na literatura brasileira. Compreender como essas personagens, com seus conflitos psicológicos e constantes jogos de identidade e afirmação, se expressam na literatura, é, ao mesmo tempo, um desafio e uma proposta política: que os estudos literários possam inspirar-se naquilo que a literatura possui de mais potente, sua diversidade.

---

<sup>4</sup> A ideia de pós-modernidade surgiu na segunda metade do século XX, com a consolidação da indústria cultural e da sociedade de consumo. Para os historiadores é o processo segundo o qual todas as instâncias da vida dos indivíduos (política, filosófica, moral, econômica etc.) são revistas e reconfiguradas. Como consequência ideológica e discursiva da pós-modernidade, surge a contracultura, o feminismo e outros movimentos de afirmação identitária.

<sup>5</sup> Pós-feminista norte-americana que indaga em suas obras a construção do gênero e da identidade, criticando os valores da tradição feminista.

*Cidade de Deus* e *Estação Carandiru* lidam com o universo das travestis em espaços “oficialmente” marginais. Favelas e presídios são, no imaginário nacional, ambientes violentos e regidos por uma moral ambígua. Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins entrelaça violência urbana, discriminação racial, prostituição e miséria, para produzir múltiplos quadros ou instantâneos da vida<sup>6</sup> dos moradores do conjunto habitacional Cidade de Deus, favela construída na década de 60, no Rio de Janeiro. O romance é resultado de um trabalho antropológico realizado pelo autor nas décadas de 80 e 90. Paulo Lins, que foi morador da comunidade, constrói sua narrativa de forma a expressar o maior número possível de vozes e relatos. Essa polifonia está presente ao longo dos três capítulos. O narrador em terceira pessoa, uma espécie de *grande-irmão* que tudo vê e sabe, apresenta textualmente a miséria, o racismo e a intolerância sexual vivenciada pelas personagens/moradores. Diante dessa pluralidade de temas e personagens, o foco de nossa análise será a travesti Soninha Maravilhosa e suas relações com a comunidade que a cerca.

*Estação Carandiru* é uma obra de não-ficção, relato pessoal em primeira pessoa, do médico cancerologista Drauzio Varella. A narrativa nasce da vivência do médico em um dos maiores presídios brasileiros, a Casa de Detenção de São Paulo, conhecida popularmente como Carandiru. Em setembro de 2002, após 46 anos de funcionamento, o presídio foi desativado e alguns pavilhões demolidos. Os detentos foram transferidos para presídios do interior do Estado. No local, situado na zona norte da capital paulista, foi construído um parque, com centros de cultura e formação profissional. O livro é uma obra singular, mistura características do gênero jornalístico e da crônica literária para narrar o cotidiano do maior presídio da América Latina. A partir dos recortes propostos pelo autor, buscaremos analisar a representação das travestis dentro da cadeia.

---

<sup>6</sup> O romance é composto por um conjunto de micro-histórias que apresentam os moradores e o cotidiano da favela. Apesar dos bandidos Cabeleira, Bené e Zé Pequeno terem maior destaque, o texto apresenta inúmeras outras personagens, compondo assim uma grande trama polifônica.

## 1.1 – O autor-político: o texto literário como espaço de reflexão social

Michel Foucault, filósofo e historiador francês, um dos principais pensadores sobre os efeitos da sexualidade na vida do homem moderno afirmava que a subversão dos modelos “tradicionais” das categorias sexuais é um assunto essencialmente político. Ao longo de sua carreira, ele tentou demonstrar como, em nossas sociedades, a produção discursiva sobre o sexo sofreu um controle intenso dos aparatos institucionais de coerção e disciplinamento. Em *A Ordem do Discurso*<sup>7</sup>, Foucault destaca como os temas sexualidade e política foram e são os assuntos mais interditos e silenciados na história dos discursos.

Notaria apenas que em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser um elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde eles exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes.<sup>8</sup>

Embora as mudanças ocorridas, a partir da década de 70, no campo da sexualidade tenham esgarçado, em certa parte, as grades da hipocrisia, o discurso é ainda sectário em relação a opções políticas e sexuais fora do padrão, o que desmente a tese de uma “democracia plena”. Grupos como gays, lésbicas travestis e transexuais são excluídos por sua opção sexual, e a supressão pelo discurso tem consequências tanto na esfera da sociabilidade quanto na esfera política, haja vista a dificuldade de reconhecimento e legitimação das reivindicações políticas da comunidade GLBT<sup>9</sup>.

Em contrapartida a essa realidade, identificamos espaços onde os discursos sobre o sexo são apresentados e representados de forma menos velada. A literatura e o cinema são alguns desses territórios, nos quais a sexualidade “fora do padrão” pode se pronunciar. Nesta perspectiva, pretendemos explicitar como a literatura — objeto estético e também ato

---

<sup>7</sup> A obra publicada no Brasil, pela Edições Loyola, em 2000, traz na íntegra o texto da aula inaugural, pronunciada, por Michel Foucault, no Collège de France, em dezembro de 1970.

<sup>8</sup> FOUCAULT, 2004, p. 9.

<sup>9</sup> A sigla GLBT<sup>9</sup> é utilizada para denominar gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros.

político<sup>10</sup> — dialoga com as questões identitárias das minorias sexuais, especificamente, com as travestis. Como a literatura revela a rede de marginalização de grupos com identidade sexual diversa da heterossexual, colocando em evidência experiências de grupos sexuais minoritários?

No caso específico da América Latina — continente extremamente católico e machista —, um conjunto de escritores vem desde a segunda metade do século XX, criando narrativas que apresentam modos de vida e escolhas afetivo-sexuais que não se pautam pela heterossexualidade dominante. Em função do recorte literário proposto nesta dissertação, destacaremos, além do *corpus* utilizado como referência, um quadro restrito, porém significativo de autores latino-americanos. No item 1.2 deste capítulo — Minorias sexuais na literatura contemporânea —, serão abordados os seguintes escritores: Manuel Puig (Argentina), Caio Fernando Abreu (Brasil) e Pedro Lemebel (Chile). Todos trabalharam com a temática homossexual em suas obras, revelando os intrincados mecanismos de controle social que a homossexualidade sofre. No entanto, faz-se necessário citar, de forma breve, o trabalho de alguns escritores brasileiros que enfocaram, desde o final do século XIX, o amor e o desejo homoerótico, tais como Adolfo Caminha (*O Bom Criolo*) criador da primeira personagem gay na literatura brasileira, Jorge Amado (*Capitães de Areia*), João Silvério Trevisan (*Vagas notícias de Melinha Marchiotti, O livro do Averso, Testamento de Jônatas deixado a David*), Silviano Santiago (*Stela Manhattan*), Lúcio Cardoso (*Crônica da Casa Assassinada*), João Gilberto Noll (*Bandoleiros, Hotel Atlântico, O quieto animal da esquina*), entre tantos outros.

Diante desse quadro de autores e obras, observamos na produção literária contemporânea uma “reciclagem” do conceito de política. Sai de cena o autor engajado, que tem na figura do escritor francês Jean Paul Sartre<sup>11</sup> sua representação mais conhecida, para emergir um

---

<sup>10</sup> No livro, *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992), o filósofo norte-americano, Frederic Jameson, apresenta a literatura como um ato essencialmente político. Nessa perspectiva, a escrita seria a representação (social e simbólica) das demandas históricas e políticas de uma dada sociedade.

<sup>11</sup> Em 1947, Sartre escreveu o livro *Que é a Literatura?*, texto manifesto que tinha como objetivo principal refletir sobre o papel político da literatura como agente de transformação social. Com essa obra, Sartre defende o engajamento político do escritor como forma de intervir socialmente no

novo tipo de escritor, conectado com as problemáticas do mundo, mas não a partir de uma cartilha ideológico-partidária. Esse novo “modelo” de escritor, se assim podemos nomear, trabalha nos interstícios do político, dando visibilidade a grupos e assuntos minoritários como os negros, as mulheres, os refugiados políticos e os homossexuais.

Neste sentido, consideramos de grande relevância o trabalho dos escritores Drauzio Varella e Paulo Lins, justamente, por se tratarem de obras que surgem de uma experiência íntima e profunda com questões políticas. O cerne das respectivas narrativas é a violência resultante da exclusão social. O estigma, a marginalização e o preconceito vivenciados, cotidianamente, tanto pelos moradores da favela quanto pelos presidiários são o tema de ambos os livros.

Paulo Lins, que viveu por quase 30 anos na favela carioca Cidade de Deus, retirou, das memórias pessoais, familiares e coletivas, as “histórias” que narra em seu livro. Na década de 80, o escritor (na época estudante de Letras) trabalhou com a antropóloga Alba Zaluar<sup>12</sup> na realização de uma pesquisa sobre violência na comunidade. A partir deste trabalho, Lins teve um contato direto com inúmeros moradores, que lhe contaram histórias (reais e inventadas) acerca da criação da favela, da construção das primeiras casas e barracos e do aumento da criminalidade. Como alguém que vê de dentro, mas também de fora, pensando na figura do escritor como um eterno estrangeiro, podemos dizer que Paulo Lins é, ao mesmo tempo, autor (sujeito) e objeto (personagem) dessa narrativa — uma epopéia moderna que fala dos problemas e das alegrias dos moradores da Cidade de Deus.

Em *Políticas da Escrita*, o filósofo francês Jacques Rancière afirma que escrever sempre foi considerado uma manifestação política. Segundo o autor, a escrita é um ato político porque materializa um gesto que é imbuído de significação: a representação do sujeito no mundo.

---

mundo. Ao longo sua carreira, o filósofo escreveu livros que tinham como objetivo denunciar a opressão da guerra, o capitalismo e a exploração a que estão sujeitos os seres humanos.

<sup>12</sup> Antropóloga carioca que nas décadas de 80 e 90 realizou diversas pesquisas sobre os laços de sociabilidade e o aumento da criminalidade do conjunto habitacional Cidade de Deus. Entre tais obras, destacamos *A máquina e a revolta* (1985).

Antes de ser um exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação. Não é porque a escrita é um instrumento de poder ou a via real do saber, em primeiro lugar, que ela é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo a alegorizar essa constituição.<sup>13</sup>

Para Rancière, a política pode ser compreendida como um complexo jogo entre ordem e desordem, entre poderes, “modos de fazer, modos de ser e de dizer”<sup>14</sup>. Atitude que, de certa forma, rompe com o discurso político dominante. Essa concepção de política, ou seja, uma noção subversiva e desestabilizadora, que estabelece outras regras para o jogo social, é bem distinta da acepção tradicional que temos do termo.

Política é uma palavra que derivada do grego. Na antiguidade, indicava os procedimentos relativos à organização da vida dos homens na cidade (*polis*). No uso trivial da expressão, é um substantivo que compreende ações, práticas e comportamentos relacionados ao poder estatal: partidos, eleições e governos. A política seria a atitude do Estado em relação aos assuntos de interesse público: políticas de educação, políticas de saúde, políticas de habitação. Enfim, um conjunto de ações governamentais baseadas na regulamentação de leis e regras que visam o interesse coletivo. Embora essa seja a definição tradicional do termo, a política também pode ser compreendida, segundo Rancière, como a manifestação isolada do sujeito/cidadão no mundo (suas funções e atribuições) e não apenas como um sistema institucional de poder.

Neste sentido, o que interessa de fato são as relações que o indivíduo cria com sua comunidade e como ele se articula para expressar suas opiniões, demandas e desejos. Essa mobilização pode se dar tanto no campo individual quanto coletivo. É esse modo de micropolítica, expressão discursiva e artística dos sujeitos e grupos, que enfocamos no *corpus* literário desta dissertação — textos que desestabilizam as bases da “política consensual”<sup>15</sup> e propõem outros modos de atuação e locução social.

---

<sup>13</sup> RANCIÈRE, 2004, p. 7.

<sup>14</sup> Ibid. p. 7.

<sup>15</sup> FOUCAULT, 2004, p. 222.

Embora a literatura seja um poderoso agente de transformação social, foi apenas no século XVIII, com a consolidação definitiva do campo, que a escrita literária pôde apresentar seu poder revolucionário. Até o século XV, a escrita e a literatura estavam estritamente ligadas ao poder monárquico, à Igreja e a uma burguesia ainda incipiente. A escrita era capital simbólico de uma elite letrada que tinha acesso às poucas universidades e a algumas bibliotecas, a maioria pertencente ao clero.

Com o surgimento da imprensa, no século XV, inicia-se um processo de publicação e divulgação de obras e periódicos. Anteriormente, os livros eram peças raras, manuscritos em pergaminhos por escribas contratados pela Igreja. A criação do suporte tipográfico permitiu que as obras começassem a circular, assim, um número maior de pessoas pôde ter contato com este universo, democratizando o acesso à literatura.

### **1.1.1 – O que é a literatura?**

Como mencionado anteriormente, a função literária da escrita apareceu somente por volta do século XVIII. Antes desse período e, de certa forma, ainda hoje, a literatura é um conceito ambíguo e em constante construção.

Literatura é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que tem a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, idéias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos Estados.<sup>16</sup>

Como observa Rancière, a literatura é um termo complexo, passível de abrigar inúmeras interpretações, funções e valores. Para o crítico marxista Terry Eagleton, ao longo da história da literatura, várias foram as tentativas de definir o objeto literário. Segundo Eagleton, a literatura pode ser determinada pelo seu caráter imaginativo, ficcional ou pelo modo como emprega a linguagem. Porém, todas essas definições são problemáticas, à medida que são incompletas e encerram questões que se opõem umas as outras.

---

<sup>16</sup> RANCIÈRE, 2004, p. 27.

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros<sup>17</sup>.

Antoine Compagnon, no livro *O Demônio da Teoria* (2006), corrobora o entendimento apresentado por Eagleton, de que a literatura é um conceito vasto e movente. Compagnon sugere que, ao invés de nos interrogarmos sobre o que é a literatura, deveríamos nos questionar em outros termos, perguntando “quando é literatura?”. Com essa perspectiva, ele indica que a definição do objeto literário está diretamente ligada às ideologias vigentes: “O critério de valor que inclui tal texto não é em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico.”<sup>18</sup>

Ainda que a literatura seja um espaço privilegiado de enunciação política e produção de sentido, defender o alinhamento ideológico estrito da literatura com as questões políticas — como fizeram os existencialistas franceses — é uma tarefa delicada e que gera muitas polêmicas. A suposta incompatibilidade entre literatura e política é um assunto recorrente no campo dos estudos literários. Escritores, críticos e intelectuais erguem trincheiras para defender suas posições a respeito das especificidades e/ou funções da literatura.

De um lado do debate estão aqueles que acreditam que literatura é forma e não conteúdo. Esse grupo defende a autonomia estética do objeto literário. Literatura é linguagem elevada ao primeiro plano, é a “radicalização do estilo”<sup>19</sup>, como afirmou Roland Barthes em sua fase estruturalista. Os formalistas russos, principais defensores dessa corrente, e, posteriormente, os estruturalistas franceses acreditavam que a literatura podia ser compreendida como uma máquina, passível de ser desmontada e reinterpretada a partir de

---

<sup>17</sup> EAGLETON, 2006, p. 24.

<sup>18</sup> COMPAGNON, 2006, p. 34.

<sup>19</sup> BARTHES *apud* PERRONE, 2005, p. 39.

suas regras de funcionamento. Uma engrenagem/estrutura composta por imagens, sons, técnicas narrativas e ritmo. Os teóricos do formalismo queriam elevar a literatura à categoria de ciências, afirmavam que a relevância de uma obra literária devia-se, exclusivamente, a sua forma, ao significante e aos jogos de linguagem.

A filiação ideológica do formalismo era explícita: eles privilegiavam a forma em detrimento do conteúdo, esvaziando, assim, o fundo político e histórico das narrativas. Embora tenham contribuído para o avanço dos estudos literários, os formalistas apresentavam uma leitura limitada do seu objeto de estudo. Terry Eagleton observa como o movimento russo — que herdou da teoria da linguagem de Ferdinand de Saussure<sup>20</sup> seu arcabouço epistemológico — criou regras de análise descoladas dos aspectos extrínsecos ao texto, como os contextos sociológicos, políticos, econômicos e históricos.

Os poemas deviam ser vistos como “estruturas funcionais”, nos quais os significantes e os significados são governados por um conjunto de relações complexo e único. Esses signos devem ser estudados por si mesmos, e não como reflexos de uma realidade exterior: a ênfase de Saussure na relação arbitrária entre signo e referente, entre palavra e coisa, ajudou a desligar o texto de seu ambiente e torná-lo um objeto autônomo.<sup>21</sup>

As tendências literárias que baseavam suas análises na investigação dos aspectos formais do texto como o formalismo e o estruturalismo, se opunham e se distanciavam (ideologicamente) das abordagens sociológicas da literatura — modos de leitura estes que encontravam no marxismo<sup>22</sup> e no culturalismo<sup>23</sup> suas principais bases de fundamentação teórica.

---

<sup>20</sup> Importante linguista suíço (1857/1913), cujas contribuições teóricas no campo da linguagem permitiram o estabelecimento da linguística como disciplina. O pensamento de Saussure influenciou diversas correntes da crítica literária, como o formalismo russo e o estruturalismo francês.

<sup>21</sup> EAGLETON, 2006, p. 150.

<sup>22</sup> Conjunto de ideias filosóficas, econômicas, políticas e sociais elaboradas, inicialmente, por Karl Marx e Friedrich Engels. O marxismo propõe a transformação da sociedade a partir do desenvolvimento político e histórico dos sistemas produtivos. Ver *Palavras-chave* (um vocabulário de cultura e sociedade), do inglês Raymond Williams (2007).

<sup>23</sup> Vertente das Ciências Sociais que aborda os fenômenos a partir do viés da cultura. Neste sentido, o termo culturalismo, praticado por sociólogos, antropólogos e historiadores desde o século XVIII, se difere do termo Estudos Culturais, movimento surgido na Inglaterra, na segunda metade do século XX, com o objetivo de derrubar as barreiras existentes entre a cultura “erudita” e a cultura popular, ou de massa.

Um dos principais críticos do método formalista e da linguística saussuriana foi o teórico russo Mikail Bakhtin. Na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1988), ele propõe uma nova interpretação do signo, da linguagem e, conseqüentemente, da literatura. A palavra é o signo ideológico por excelência, afirma o escritor. Bakhtin enfatizou elementos da linguagem que foram obliterados pelos formalistas. Um desses aspectos é a natureza heterogênea e interativa da linguagem. Ou seja, a língua transforma-se de acordo com a situação social na qual está inserida. Não é um sistema fixo, objetivo e neutro, mas dinâmico. Segundo essa concepção, a língua é resultado de interações sociais complexas que acontecem no bojo dos processos sócio-históricos.

Ao afirmar o estatuto político da linguagem, Bakhtin “reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e estilos heterogêneos”.<sup>24</sup> De acordo com essa teoria, o discurso teria uma orientação dupla: dirige-se ao ambiente referencial da fala, mas, se dirige também (e simultaneamente) ao contexto do emissor.

Essa nova perspectiva modificou radicalmente as bases dos estudos literários no século XX. A palavra não era mais um território neutro, como imaginava Saussure. As palavras e os discursos (filosóficos, religiosos, médicos, jurídicos ou literários) são potentes máquinas de produzir ideologias; estão impregnados de sentidos e intenções, sejam eles ocultos ou explícitos, inexistindo, assim, um discurso completamente neutro ou imparcial.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados.[...] A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais.<sup>25</sup>

Neste sentido, as escolhas metodológicas e, conseqüentemente, ideológicas adotadas nesta dissertação interagem diretamente com a teoria bakhtiniana da linguagem, reiterando a

---

<sup>24</sup> COMPAGNON, 2006, p. 112.

<sup>25</sup> BAKHTIN, 1988, p. 41.

natureza produtiva do signo linguístico. As narrativas e personagens analisadas tratam de espaços socialmente recortados e definidos (favela e presídio), contextos que podem ser apreendidos a partir da rede de discursos semânticos e culturais presentes. As vozes e modos de falar presentes nestes ambientes — distantes da gramática oficial — revelam um universo de crenças, normas e códigos que é resultante de sistemáticos processos de exclusão e discriminação social. Diante desses contextos de violência e exclusão como enuncia o autor na contemporaneidade? Que recursos ele emprega para narrar o real? Antes, porém, de analisar as estratégias discursivas utilizadas pela literatura para abordar a temática da intolerância sexual, devemos tentar compreender que figura é essa, o “autor”.

### 1.1.2 – O que é um autor?

Paralelamente à fundação da literatura surge outro mito, o autor. No século XX, essa personagem é problematizada por uma série de pensadores franceses como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze. No texto “A morte do Autor”<sup>26</sup>, Barthes critica o império dessa figura que surge na Modernidade, como uma espécie de rei que detém exclusivamente os poderes sobre sua obra. Quando Barthes sugere “assassinar” o autor, ele está propondo, na realidade, o nascimento de um novo tipo de *escritor*. Alguém que cria sua escritura a partir de sentimentos, impressões, referenciais e vozes que estão em constante devir, tecendo uma trama narrativa que propõe ao leitor outro tipo de relação com o texto.

Ao afirmar que um texto não é consequência da expressão individual daquele que o escreveu, mas sim resultado de inúmeras vozes que “falam” por meio dele, Barthes apresenta o texto como um mosaico, “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original. O texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Texto de 1968, publicado no livro *O rumor da Língua* (2004).

<sup>27</sup> BARTHES, 2004, p. 62.

Para Barthes existia uma diferença crucial entre o projeto do autor (sua intenção) e o texto. Segundo essa teoria, o verdadeiro autor não é aquele que escreve o texto, mas sim o leitor. O leitor transforma-se em autor a partir do momento em que lê a obra e a reescreve com base em suas próprias vivências e repertórios. Ao formular essa mudança de hierarquia e incluir a experiência do leitor no processo de compreensão de um texto, Barthes apresenta seu conceito de intertextualidade:<sup>28</sup>

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram, umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação, mas há um lugar onde esta multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhum se perca, todas as citações de que é feita a escritura: a origem do texto não está na sua origem, mas no seu destino.<sup>29</sup>

A relativização do papel do autor na sociedade contemporânea nos interessa na medida em que coloca em discussão o conceito de propriedade intelectual. No texto-conferência “O que é um Autor?”<sup>30</sup>, Michel Foucault também questiona o processo da individualização da autoria, que se legitimou, sobretudo, com o respaldo da crítica literária. Foucault apresenta quatro funções que foram atribuídas a essa personagem ao longo da história da literatura: 1) o nome do autor; 2) a relação de apropriação; 3) a relação de atribuição e 4) a posição do autor. Embora todas as funções nos interessem na tarefa de investigar como certos escritores e textos foram historicamente excluídos do cânone e do mercado literário, vamos nos deter sobre a função da apropriação. “O autor não é exatamente nem proprietário, nem o responsável por seus textos, nem o produtor, nem o inventor dele”<sup>31</sup>, declara. Foucault questiona a noção de domínio autoral porque acredita que o texto é influenciado e atravessado por uma série de elementos externos a ele. Neste sentido, ele propõe que pensemos a literatura como uma experiência anônima e autônoma da linguagem,

---

<sup>28</sup> Basicamente, a intertextualidade refere-se ao diálogo e/ou referência entre os textos. O conceito, que foi apresentado primeiramente por Mikail Bakhtin, foi revisto ao longo do século XX. Os teóricos Julia Kristeva e Roland Barthes forneceram importantes contribuições sobre a questão. Nesta dissertação, trabalhamos com o conceito barthesiano, do texto como rede múltipla de sentidos e outros “textos”.

<sup>29</sup> BARTHES, 2004, p. 64.

<sup>30</sup> Texto de Michel Foucault publicado originalmente em 1969, na revista francesa *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. Foucault reflete sobre a “institucionalização” da figura do autor ao longo da história, destacando as funções que ele exerce (e exerceu) na literatura.

<sup>31</sup> FOUCAULT, 2006, p. 266.

ultrapassando, assim, a oposição entre interioridade e exterioridade, entre sujeito e objeto. Ao afirmar que o texto aponta para uma dimensão que é exterior à intencionalidade do autor, Foucault dialoga com dois conceitos que são caros à crítica literária contemporânea: a *intertextualidade* e os *agenciamentos coletivos de enunciação*.

Na obra *Anti-Édipo*<sup>32</sup>, Gilles Deleuze e Félix Guattari desqualificam a categoria de sujeito e criam o termo “agenciamentos coletivos de enunciação” para ilustrarem a relação do indivíduo com a sociedade. O objetivo é evidenciar o caráter múltiplo e dinâmico que opera e constitui os “sujeitos”. Seguindo a teoria dos agenciamentos, não existiria um único sujeito de enunciação, mas sim vários sujeitos “agenciados” dentro de um mesmo indivíduo. Deleuze e Guattari acreditam que o agenciamento coletivo permite compreender o ser humano a partir de um ponto de vista mais dinâmico e plural, em suas diversas relações com a sociedade. O agenciamento não é nem a atitude individualizada de um sujeito do mundo — o autor moderno, por exemplo — tampouco uma entidade social predeterminada.

Não existe enunciação individual nem mesmo sujeito de enunciação. Entretanto, existem relativamente poucos lingüistas que tenham analisado o caráter necessariamente social da enunciação<sup>33</sup>. É porque esse caráter não é suficiente por ele mesmo, e pode, ainda, ser extrínseco: assim, ou se fala demais ou muito pouco sobre ele. O caráter social da enunciação só é intrinsecamente fundado se chegarmos a mostrar como a enunciação remete, por sim mesma, aos *agenciamentos coletivos*. [...] É a noção de agenciamento coletivo de enunciação que se torna o mais importante, já que deve dar conta do caráter social.<sup>34</sup>

Dialogismo, intertextualidade, agenciamentos coletivos de enunciação. Todos esses conceitos desconstruem e deslocam o papel (*status*) do autor na literatura contemporânea. Essa relativização abala também as noções que temos a respeito da literatura. As narrativas

---

<sup>32</sup> O livro, publicado em 1972, gerou polêmica nos meios acadêmicos, em função da forte crítica que os autores, Gilles Deleuze e Félix Guattari, fazem à psicanálise. O *Anti-Édipo* propõe a substituição da categoria de *sujeito* pelos *agenciamentos coletivos de enunciação*. Além desse abalo à teoria freudiana, eles apreendem o inconsciente como uma instância produtiva, e, não apenas “representativa”, como propunha Freud.

<sup>33</sup> Nota dos autores: Bakhtine e Labov insistiram, de duas maneiras diferentes, no caráter social da enunciação. Dessa forma, eles se opõem não apenas ao subjetivismo, mas ao estruturalismo, dado que este remete o sistema da língua à compreensão de um indivíduo de direito, e os fatores sociais, aos indivíduos de fato enquanto falantes.

<sup>34</sup> DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 17-18. (grifo dos autores).

são apresentadas como estruturas muito mais porosas e permeáveis às diversas vozes e experiências que se articulam na atualidade. Ao evocar como princípio ético da escrita a indiferença acerca de quem fala, Foucault indica um espaço no qual todos e todas podem falar. É como consequência desse processo que surgem obras como *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru*, que incorporam o discurso minoritário e marginalizado dos moradores da favela e dos presidiários em seus processos escriturais.

No livro *Estação Carandiru*, Drauzio Varella se apropria das gírias e da linguagem “da malandragem” para narrar suas histórias. A incorporação desses aspectos linguísticos foi possível a partir da ampla convivência que o médico teve com os presos durante o período que trabalhou no presídio. Em *Cidade de Deus* ocorre o mesmo processo de apropriação. A escrita (comprometida com temas políticos) é produto da experiência de vida dos escritores e não de um engajamento partidário, como ocorria no passado.

Neste sentido, podemos dizer que o texto é resultado até mesmo de uma inconsciência (dinâmica, movente, polissêmica) já que alguns escritores (não é o caso de Lins e Varella) não percebem, em suas obras, esses elementos políticos. Talvez essa seja a principal diferença entre o autor político, nos moldes de Jean Paul Sartre, e o escritor contemporâneo. O que separa o primeiro do segundo, não é sua filiação ideológica a esse ou aquele movimento, mas uma expressão estética particular, enraizada na vivência profunda das questões e problemas que a contemporaneidade impõe a todos nós: escritores, leitores e críticos.

A literatura “engajada” deixa de falar exclusivamente da luta de classes, da opressão vivida pelo trabalhador e incorpora novos temas em suas narrativas. Assuntos também políticos e urgentes, mas que, historicamente, foram colocados em segundo plano: a condição da mulher, dos negros, dos refugiados políticos, dos imigrantes, dos moradores das periferias, dos homossexuais, entre tantos outros.

### 1.1.3 – A terceira margem do rio

A partir da década de 70, com o surgimento dos Estudos Culturais<sup>35</sup> na Inglaterra, dos estudos Pós-Coloniais<sup>36</sup> e da crítica literária de origem latino-americana, um grupo de escritores e intelectuais se propôs a investigar porque, mesmo com todas as desconstruções operadas no campo dos estudos literários, alguns cânones permanecem intactos. O modelo europeu (homem, branco, heterossexual, letrado) não é apenas questionado enquanto exemplo único de representação, mas é “acusado” de operar classificações que impediam a enunciação e a articulação da alteridade na literatura — alteridade enquanto signo de inscrição que rompe com os modelos literários pré-estabelecidos.

Homi K. Bhabha, Raymond Williams, Ricardo Piglia, Silviano Santiago, Stuart Hall, entre outros autores, introduzem novos conceitos na cartilha dos estudos literários. Localização geográfica, etnia, gênero e filiação ideológica passam a ser aspectos cruciais na constituição da literatura contemporânea. Para esse grupo de pensadores, tais elementos não se encontram apagados ou diluídos nas narrativas, ao contrário, estão presentes e afirmam uma das potencialidades do texto literário, que é a de revelar camadas enunciativas, intertextuais, dialógicas, agenciadoras (individuais ou coletivas) que efetivamente permitam uma polifonia de vozes e experiências.

Um dos principais teóricos a reivindicar a introdução do conceito de alteridade na produção artística contemporânea foi o filósofo indiano Homi K. Bhabha, cuja obra é essencial para entendermos as diferenças e conflitos culturais vivenciados, em escala global, na atualidade. A “estética liberacionista”<sup>37</sup> proposta pelo filósofo solicita uma produção cultural (estética, crítica e discursiva) que contemple efetivamente o discurso da alteridade.

---

<sup>35</sup> Campo acadêmico de pesquisa na área das Ciências Humanas, criado, na década de 70, na Inglaterra. Os Estudos Culturais investigam as interações entre cultura e sociedade, a partir de uma perspectiva sócio-econômica e marxista. Ver as obras *Palavras-chave (um vocabulário de cultura e sociedade)*, do inglês Raymond Williams (2007) e *Da Diáspora — Identidades e Mediações Culturais*, de Stuart Hall (2003).

<sup>36</sup> Conjunto de teorias que analisa os efeitos políticos, filosóficos e culturais deixados pelo colonialismo nos países colonizados. Homi K. Bhabha, Edward Said e Stuart Hall são, na atualidade, importantes referências teóricas no campo dos estudos pós-coloniais.

<sup>37</sup> BHABHA, 2003, p. 43.

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através de contingência e contradição que presidem sobre a vida dos que estão em “minorias”. [...] O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.<sup>38</sup>

Partindo dessa imagem, podemos traçar um paralelo entre o “entre-lugar” proposto por Bhabha — uma espécie de terceira margem, na qual as narrativas subalternizadas emergem — e a reflexão do escritor e crítico brasileiro Silviano Santiago. No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Santiago defende a ideia de que a principal contribuição da literatura produzida no nosso continente é o seu teor transgressivo e desviante. A literatura praticada nos “subúrbios do mundo”<sup>39</sup> possui o dispositivo de desconstruir conceitos (europeus) como pureza, origem e unidade, instaurando, desta forma, uma bibliografia literária subversiva, cindida entre duas realidades antagônicas: a fantasia cosmopolita da metrópole branca e européia e a violência da colonização.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática de conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia — silêncio. [...] O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar os laços do poder do conquistador. Falar, escrever, significa, falar contra, escrever contra.<sup>40</sup>

Outro pensador que destaca o caráter subversivo da literatura produzida na América Latina é o argentino Ricardo Piglia. No artigo, “Uma proposta para o novo milênio”, ele elege

---

<sup>38</sup> BHABHA, 2003, p. 20-21.

<sup>39</sup> PIGLIA, 2001, p. 2.

<sup>40</sup> SANTIAGO, 2000, p. 16-17.

como qualidade essencial da literatura contemporânea sua capacidade de criar deslocamentos enunciativos baseados na experiência radical da alteridade. Assim, Piglia acredita que o escritor latino-americano trabalha a partir de um pré-texto cuja origem é sua localização geográfica e, principalmente, histórica. Neste sentido, a oposição centro/margem ou periferia/centro é apropriada pelo escritor como método efetivo de leitura, intervenção e produção crítica e não simplesmente como uma metáfora que traduz a posição social do escritor latino-americano no mundo.

Segundo Piglia, a distância que separa a Argentina do resto do mundo (principalmente da Europa) cria as condições para que a literatura coloque em primeiro plano os pontos cegos da experiência política do seu país: a violência e o sofrimento da colonização, o imperialismo cultural e econômico e, especialmente, o terrorismo de estado.<sup>41</sup>

Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos enfrenta con los límites de la literatura y nos permite reflexionar sobre los límites. La experiencia del horror puro de la represión clandestina —una experiencia que a menudo parece estar más allá del lenguaje— quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y, por lo tanto, con el futuro y con el sentido.<sup>42</sup>

O deslocamento supõe um movimento efetivo *hacia el otro*<sup>43</sup>. Nos subterrâneos da identidade, a linguagem literária opera uma mutação radical, explica o autor. Ao transformar a informação em experiência, a memória do trauma, da violência e da história é restituída. Ainda que essa devolução seja parcial, é possível entrever e absorver sentidos, vozes, relatos e elementos que tornam a experiência literária única.

Ao recuperar o papel histórico e político da literatura produzida fora dos locais pré-estabelecidos do “saber”, autores como Santiago, Bhabha e Piglia destacam a importância

---

<sup>41</sup> O golpe militar argentino (1976 a 1983) foi um dos mais violentos da América Latina. Milhares de pessoas foram mortas e torturadas. Segundo Organizações de Direitos Humanos, 30 mil cidadãos argentinos desapareceram durante o regime militar. Para mais informações, ver a obra *Nunca Más*, de Ernesto Sábato (1984).

<sup>42</sup> PIGLIA, 2001, p. 3. “Talvez o fato de escrever a partir da Argentina nos faça enfrentar os limites da literatura, permitindo-nos refletir sobre esses limites. A experiência do horror puro da repressão clandestina — uma experiência que parece um pouco estar além da linguagem — talvez defina nosso uso da linguagem e nossa relação com a memória e, com o futuro e com o sentido.” (Todas as traduções realizadas nesta dissertação são de nossa responsabilidade).

<sup>43</sup> “para o outro”.

da alteridade na literatura contemporânea. As narrativas originais e as ficções de Estado são minadas, criando contraficções (objetos estéticos e éticos) que mostram outros ângulos de observação e enunciação.

No caso da experiência brasileira, parte da literatura atual revela a violência e o autoritarismo do nosso passado colonial. No país, a herança multicultural e étnica possibilitou a criação de um hibridismo “confuso”. Incorporamos tanto os elementos das culturas originárias (indígenas) quanto das culturas “importadas” (africana) e impostas (portuguesa). Essa mescla de referências, costumes e tradições, infelizmente, não ocorreu de forma pacífica, como tentam nos ensinar. Embora existam, no país, defensores da tese da democracia racial e do caráter não-violento do brasileiro, a identidade nacional foi construída e forjada a partir de uma série de mitos e fantasias<sup>44</sup> que reforçam o temperamento amistoso do brasileiro, e, obliteram a matriz violenta e traumática de nossa identidade “original”.

#### **1.1.4 – A favor de uma *literatura menor***

Gilles Deleuze e Felix Guattari<sup>45</sup> apresentam elementos que nos ajudam a compreender a condição minoritária — e, por isso mesmo, subversiva, transformadora e potente — da produção literária periférica. Para os teóricos franceses o adjetivo “maior” ou “menor” não qualificam uma literatura ou uma língua. Essas palavras — quando utilizadas para aferir a “produtividade” de determinada narrativa ficcional — não tratam de quantidades e sim de homogeneidades e heterogeneidades. Neste sentido, “maior” (homogêneo) e “menor” (heterogêneo) devem ser compreendidos na relação que estabelecem com o modelo pré-estabelecido, ou seja, são definições políticas e não estéticas. Segundo essa teoria, a “maioria” determina sempre um nível homogêneo e hegemônico. Eles propõem uma reflexão: suponhamos que essa constante seja o homem, branco, europeu e heterossexual. É

---

<sup>44</sup> Ver CHAUI, Marilena, *Brasil — mito fundador e sociedade autoritária* e DaMatta, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis — para uma sociologia do dilema brasileiro*.

<sup>45</sup> Ver os textos “Kafka — Para uma literatura menor” (2003), “20 de novembro de 1923 – Postulado da lingüística” e “O que é uma literatura menor?” (2007)

evidente que esse modelo é “maioria”, mesmo existindo numericamente mais mulheres ou homens negros no mundo. “A maioria supõe um estado de poder e dominação e não o contrário, supõe o metro padrão e não o contrário”<sup>46</sup>. Enfim, tudo que escapa à constante é, segundo Deleuze e Guattari, minoritário. Eles apreendem a minoria como um subsistema, criativo e dinâmico, que modifica, por meio dos seus inúmeros “devir-minoritários”, a constante majoritária.

É por isso que devemos distinguir: o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas e o minoritário como devir potencial e criado, criativo. [...] Certamente as minorias são estados que podem ser definidos objetivamente, estados de língua, de etnia, de sexo, com suas territorialidades de gueto; mas devem ser consideradas também como germes, cristais de devir, que só valem enquanto detonadores de movimentos incontroláveis e de desterritorializações da média ou da maioria.<sup>47</sup>

Neste sentido, o minoritário distancia-se da constante para criar significados, devires e processos — dinâmicos e autônomos — que colocam sob suspeita nossa compreensão do mundo. É a partir da definição do conceito de devir-minoritário, que Deleuze e Guattari expõem as bases do que eles consideram “uma literatura menor”. Para eles, a literatura menor reúne um conjunto de características e especificidades que permitem que a “máquina literária” crie alternativas frente às “grandes” literaturas.

A primeira característica de uma literatura menor é que ela é sempre afetada por um forte nível de desterritorialização. Isso significa e/ou evidencia a dificuldade de criar e escrever dentro dos padrões da língua maior. É quando o escritor se confronta com o “absurdo” de escrever em determinada língua, que ele cria um mecanismo de desterritorialização, deslocando, assim, sua escrita para outro território. O exemplo utilizado por Deleuze e Guattari para afirmar o nível de desterritorialização das literaturas menores é Kafka: “Kafka, neste sentido, define o impasse que impede o acesso à escrita aos judeus de Praga e faz da literatura algo impossível; impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira.”<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> DELEUZE e GATTARRI, 2003, p. 53.

<sup>47</sup> DELEUZE e GUATTARRI, 2003, p. 52-53.

<sup>48</sup> DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 38.

A segunda qualidade é que na literatura menor tudo é político. A noção de política apresentada por Deleuze e Guattari dialoga com o conceito defendido nesta dissertação: uma micropolítica voltada para as questões particulares e problemáticas dos indivíduos: “A literatura menor [...] faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópico, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior.”<sup>49</sup>

A terceira e última particularidade é a natureza coletiva das literaturas menores. Segundo os autores, no momento em que o conteúdo político abarca o enunciado, é possível vislumbrar a existência de uma consciência coletiva. Eles chegam a defender certo “apagamento” do sujeito, retomando o conceito de agenciamentos coletivos de enunciação. Os agenciamentos coletivos seriam, neste sentido, a voz da coletividade, da consciência subalternizada pela língua e pela política: judeus checos que escrevem em alemão, como Kafka; índios latino-americanos que escrevem em espanhol, como Rigoberta Menchú<sup>50</sup>. Ao criar narrativas menores, a consciência coletiva revela um elemento crucial da literatura: seu poder subversivo, desestabilizador e transformador.

As travestis abordadas no *corpus* dessa dissertação são representativas dessa “voz da coletividade”. Embora tratem de universos diferentes, as histórias remetem a uma mesma questão, que é compartilhada por todas as personagens, sejam eles reais ou ficcionais: a discriminação sexual. O cotidiano de vida das travestis, pessoas pobres, discriminadas pela família e pela sociedade, e que, na maioria dos casos, recorrem a prostituição e à criminalidade, como última possibilidade de sobrevivência, é um assunto “menor” e marginal, mas que sob a lupa de escritores comprometidos com a enunciação da alteridade, são postos em cena, ganhando não apenas voz, expressão, mas, principalmente, uma história (na maioria das vezes, extra-oficial) e uma memória.

---

<sup>49</sup> DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 39.

<sup>50</sup> Ativista e escritora guatemalteca, de origem indígena, foi premiada com o Nobel da Paz em 1992, pela sua luta a favor dos Direitos Humanos em seu país. Destacamos a obra *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia* (1982), escrita por Elizabeth Burgos (antropóloga venezuelana). A obra é resultado de inúmeras conversas e entrevistas e narra a história de vida de Rigoberta, do trabalho infatigável nas plantações de café à sua luta contra a ditadura militar em seu país e a favor dos Direitos Humanos.

Partindo da perspectiva apresentada por Deleuze e Guattari, a literatura produzida na contemporaneidade é um espaço, ao mesmo tempo, de denúncia e resistência, mas principalmente, de experiência. No texto “Grafia — desenho de minha mãe, um dos lugares do nascimento de minha escrita”<sup>51</sup>, a escritora mineira Conceição Evaristo<sup>52</sup> fala da importância de sua experiência de vida — marcada pela pobreza e pelo racismo — na tessitura de sua escrita. Escritora, mulher e negra, pertencente a uma família de lavadeiras, passadeiras e empregadas domésticas, Conceição Evaristo lutou pelo direito de estudar, escrever e, principalmente, viver uma realidade para além das cozinhas das “madames” da zona sul.

A “literatura menor” de Evaristo fala desse espaço desterritorializado, feminino e político. As histórias contadas pelas tias e pela mãe, o ambiente da favela, as cozinhas das patroas, o dinheiro escasso, o trabalho diário e cansativo. Os descaminhos de uma mulher que se localizou no mundo a partir do vínculo que estabeleceu com a escrita e com a literatura. A partir do momento em que Conceição Evaristo incorpora uma nova identidade, a de escritora, cria-se um ambiente no qual múltiplas identidades convergem e dialogam. Mulher, negra, brasileira e escritora. Quatro definições que estão impressas e traduzidas na sua escrita densa e poética. A singularidade da obra da escritora reside precisamente na interseção de todos esses fios. Um tecido que é resultado da espera, da observação atenciosa e delicada e de uma escuta profunda e atenta a todas as reminiscências do seu mundo infantil, familiar e do universo de fantasias que construiu (sozinha) na experiência solitária dos primeiros escritos e das primeiras histórias.

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que vivi na minha infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências [...]. Se a leitura desde a adolescência foi para mim um meio, uma maneira de suportar o mundo, pois me proporcionava um duplo movimento de fuga, a

---

<sup>51</sup> Texto foi publicado no livro *Representações Performativas Brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces* (2007).

<sup>52</sup> Escritora e ensaísta mineira, mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Além de escrever poemas e contos, que publica sistematicamente desde a década de 90, é autora dos romances *Ponciá Vicêncio* (2005) — obra traduzida para a língua inglesa, pela Host Publications, Texas, Estados Unidos livro traduzido — e *Becos da memória* (2006).

inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também, desde aquela época, abarcava essas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. Essa inserção para mim pedia escrita. E se inconscientemente, desde pequena, nas redações escolares eu inventava um outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita com o lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra.<sup>53</sup>

Ao estabelecer um paralelo entre a experiência narrada por Evaristo e a trajetória de marginalidade vivenciada pelas travestis descobrimos que o autor que enuncia — independentemente de sua orientação sexual — é sempre aquele que, no deslocamento pigliano, utiliza sua voz para enunciar/anunciar a voz do outro. Para escritores como Paulo Lins, Drauzio Varella, Caio Fernando Abreu, Manuel Puig e Pedro Lemebel, literatura e política são conceitos intercambiáveis, literaturas políticas na medida em que reafirmam e colocam em primeiro plano a alteridade sexual. As travestis de Drauzio Varella, marcadas pela violência e pela AIDS; a travesti heroína Soninha Maravilhosa de Paulo Lins, todas as personagens gays de Caio Fernando Abreu, Pedro Lemebel e Manuel Puig, representam pessoas que tateando por “detrás das persianas da convenção”<sup>54</sup> ousaram amar diferente, pensar diferente, criando um imaginário sobre sexo e homoerotismo mais rico e solidário.

O autor-político não deseja mais derrubar muros e regimes, fazer a revolução, mudar os ministros ou os sistemas produtivos. Na atualidade, ele amplia seu campo de atuação/expressão com o objetivo de criar espaços móveis de intervenção social. As micro-histórias de indivíduos anônimos e marginalizados como os homossexuais e as travestis são narrativas que, na realidade, tratam da alteridade, da diferença, e de modos de representação sexual não-hegemônicos.

---

<sup>53</sup> EVARISTO, 2007, p. 19-20.

<sup>54</sup> LEMEBEL, 1997, p. 30.

## 1.2 – Minorias sexuais na literatura contemporânea

A violência impingida contra indivíduos que deslocam o desejo do seu lugar convencional e apresentam formas de amar não-hegemônicas é um tema que está presente na literatura brasileira desde o século XIX. Porém, tanto no Brasil quanto na América Latina, foi só a partir da década de 70 do século passado, que uma produção efetivamente comprometida com a temática e as demandas das minorias sexuais se consolidou. A partir desse período, um conjunto de escritores começa a abalar, pela via da micropolítica, os alicerces de culturas extremamente patriarcas, católicas e homofóbicas.

Como explicitado anteriormente, optamos por apresentar um quadro conciso, porém, representativo de autores e obras que lidam com a temática da homoafetividade. Os escritores analisados, embora tenham iniciado suas carreiras em décadas distintas, desenvolveram um trabalho consistente de desconstrução e reconstrução do imaginário sexual, apresentando, de forma inédita, uma gama de nuances, personagens e narrativas que colocaram em primeiro plano as relações homoeróticas e suas articulações com o poder, a moral e a política.

Manuel Puig (Argentina), Pedro Lemebel (Chile) e Caio Fernando Abreu (Brasil) são, na contemporaneidade, escritores emblemáticos da chamada escrita homoerótica. Nosso objetivo não é apresentar uma definição fechada sobre a polêmica em torno da existência ou não de uma literatura especificamente gay ou homoerótica. A expressão escrita homoerótica, na atualidade, está mais adequada e próxima dos autores que iremos abordar, já que, em nosso entendimento, o termo “literatura gay” atrela-se mais a um nicho de mercado, ou seja, livros (literários ou não), vendidos ao público GLBT. Diante desta distinção, a escrita homoerótica trataria de um modo particular de escrita, que não está, necessariamente, ligado à orientação sexual do autor, mas à colocação em evidência de uma experiência que enuncia e trata as formas de amor, afeto e desejo não convencionais.

Durante nossa pesquisa, tivemos dificuldade em encontrar fontes bibliográficas que apresentassem discussões teóricas efetivamente inovadoras. Na sua grande maioria, os

textos abordam a necessidade da legitimação de um conjunto de obras e da “urgência” da institucionalização dessa nova categoria (literatura gay ou escrita homoerótica), não se atendo aos aspectos formais presentes nos textos, o que, na prática, levaria a uma efetiva constituição de um *corpus* da escrita homoerótica. Neste sentido, observamos a necessidade premente de se realizar um mapeamento profundo e atento às diferenças, contradições e nuances que a questão apresenta.

Nesta dissertação abordamos, como *corpus* principal, obras que apresentam a temática da homossexualidade pela perspectiva da heterossexualidade, como é o caso dos escritores Paulo Lins e Drauzio Varella. Entretanto, neste item, que tem como objetivo apresentar um panorama de escritores e personagens — representantes das minorias sexuais na América Latina —, optamos por analisar escritores assumidamente homossexuais. O verbo “assumir”, neste sentido, é relevante, já que o ato de anunciar, revelar e/ou encenar a própria homossexualidade, é em si uma ação política, que apresenta desdobramentos na esfera pessoal, cultural e coletiva dos indivíduos. Os três autores abordados (Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Pedro Lemebel) encerram semelhanças significativas, tanto do ponto de vista formal quanto temático. Neste sentido, é inegável a existência, nos textos analisados, da materialização de uma escrita de si, fundada na experiência do sujeito/autor e que dialoga (conscientemente ou não) com a experiência coletiva da marginalização sexual.

### **1.2.1 – Manuel Puig: sexo, poder e política**

Manuel Puig — nascido em General Villegas (Argentina) em 28 de dezembro de 1932 e morto na cidade mexicana de Cuernavaca em 22 de junho de 1990 — foi o primeiro escritor latino-americano a abordar tão explicitamente em suas obras a temática homossexual. Entre seus livros mais conhecidos estão: *A Traição de Rita Harworht* (1968) *Boquitas Pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973) e *O Beijo da Mulher Aranha* (1976). Ao criar uma nova forma de fazer (e de se iscrever na) literatura, Puig subverteu radicalmente o cânone literário Argentino. Iconoclasta, melodramático, pop, vanguardista, pós-moderno. Vários foram os adjetivos que os críticos utilizaram para “classificar” o texto

puiguiano. De forma inédita, ele se apropriava de discursos extra-literários, como trechos de diários, cartas, recortes de jornais e boletins policiais para construir uma narrativa polifônica e intertextual.

A fórmula do melodrama policial inventada por Manuel Puig baseava-se na utilização do lixo da indústria cultural — filmes hollywoodianos, tangos, boleros, revistas de moda e rádio-novelas, criando, assim, uma atmosfera de suspense, drama e, principalmente, romance. Grande parte da obra do autor apresenta forte crítica à indústria cultural. A questão do sujeito pós-moderno, imerso em relações superficiais e frívolas, que encontra escape no cinema e nos folhetins, é um tema presente já no seu primeiro romance, *A Traição de Rita Harworht*.

Silviano Santiago, no texto “Manuel Puig — a atualidade do precursor” destaca que o ineditismo do texto puiguiano constituía-se especialmente na utilização dos excessos (ou lixo) da indústria cultural. “Manuel Puig é o primeiro grande autor latino-americano que trabalha com a forma de escombros derivada do excesso da indústria cultural estadunidense e Argentina, ou seja com o quase lixo — filmes ultra-sentimentais, rádio novelas, tangos e boleros.”<sup>55</sup>

Os excessos da indústria cultural e outros materiais considerados marginais (ou menores) como o estilo *kitsch*<sup>56</sup> ou a sensibilidade estética do *camp*<sup>57</sup>, são a matéria-prima desse autor, explicitamente homossexual, apaixonado pela *pop art* e pelo cinema e que durante muitos anos foi proibido de viver na Argentina. Sua orientação sexual — obviamente, somada à revolução que impôs à literatura, subvertendo a linha que separa a “alta” cultura da cultura de “massa” — é um dos fatores que explica a resistência da crítica especializada

---

<sup>55</sup> SANTIAGO, 2006, p. 370.

<sup>56</sup> Termo usado para categorizar objetos de valor estético distorcidos e/ou exagerados. Geralmente, esses objetos são considerados inferiores ao objeto original, sendo assim associados à cópia, ao exagero e ao mau gosto.

<sup>57</sup> Utilizamos o conceito apresentado pela escritora norte-americana Susan Sontag, no texto “Notas sobre Camp” (1987, p. 318): “Não se trata de uma forma natural de sensibilidade, se é que isso existe. Na realidade a essência do *camp* é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero (...) a arte *camp* frequentemente é uma rede decorativa que enfatiza a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo”.

argentina em respaldar (no passado) a literatura de Manuel Puig. Mesmo com a ótima recepção da crítica internacional e os convites para ser traduzido e publicado em outros países — *A Traição de Rita Hayworth* integrou a lista dos dez melhores livros publicados na França em 1969 —, o autor era uma figura inexistente nos meios culturais argentinos.

Na crônica “Manuel: La muerte no es un adiós”<sup>58</sup>, escrita por Tomás Eloy Martínez, amigo íntimo de Puig, e publicada em 1997 no jornal *La Nación*, Martínez revela a decepção vivenciada pelo escritor diante do fato de não ser aceito e compreendido em seu próprio país.

En 1973, cuando publicó *The Buenos Aires Affair* y le llovían las ofertas para traducirlo, empezó a sentir que la Argentina no le hacía justicia. Había llegado más lejos que cualquier otro escritor de su generación, pero se lo trataba como a uno cualquiera. No quería aceptar que el país siempre había sido así, y que seguiría siéndolo. Cuando recuerdo los encuentros de aquellos años me parece volver a oír su inagotable amargura. Suponía que los críticos argentinos —tanto en los medios de prensa como en la universidad— consideraban su obra como un artificio menor, destinado a no perdurar, sino a ser consumido e olvidado por el mercado.<sup>59</sup>

No entanto, a crítica estava equivocada. Manuel Puig é hoje um ícone da literatura argentina contemporânea, seus livros foram traduzidos para mais de 20 línguas e várias obras adaptadas para o cinema e também para o teatro. Porém, é significativo observar que a fórmula criada pelo autor, especialmente a interseção que realizava entre os termos sexo, poder, política e indústria cultural, resultava em uma equação perigosa, quase explosiva, para a cultura argentina da época — sociedade extremamente católica, patriarcal e anti-democrática.

Se, desde o seu primeiro romance, Puig havia criado um mal estar nacional ao criar personagens nitidamente superficiais e provocativas, brincando livremente com as palavras

---

<sup>58</sup> DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 39.

<sup>59</sup> MARTÍNEZ, 1997. “Em 1973, quando publicou *The Buenos Aires Affair* e choviam ofertas para traduzi-lo, começou a sentir que a Argentina não lhe fazia justiça. Havia chegado mais longe que qualquer outro escritor de sua geração, mas o tratavam como um qualquer. Não queira aceitar que o país havia sido assim, e que seguiria sendo. Quando recordo os encontros daqueles anos, sinto que posso voltar a ouvir sua inesgotável amargura. Supunha que os críticos argentinos — tanto da imprensa quanto da universidade — consideravam sua obra um artificio menor, destinado a não perdurar e sim a ser consumido e esquecido pelo mercado.”

“folhetim” e “romance policial” nos subtítulos de suas novelas e realizando uma forte crítica aos costumes da classe média local, foi com a publicação de *O beijo da Mulher Aranha*, e a representação que fez da homossexualidade neste livro, que Manuel Puig passou a ser não apenas um escritor invisível e “inconveniente”, mas alvo de severas críticas.

A perseguição a Puig se deve ao fato do livro abordar de maneira contundente temas tabu: a homossexualidade e a resistência política. *O Beijo da Mulher Aranha* narra a história de dois homens que dividem a mesma cela numa prisão federal, na cidade de Buenos Aires. Molina (homossexual) e Valentín (militante político), a princípio, personagens antagônicos, representam, na realidade, uma mesma personagem, já que correspondem à síntese de tudo aquilo que o Estado e a sociedade local queriam esconder e punir.

Puig opera, simultaneamente, uma separação e uma associação de ideias no processo de construção psicológica que faz das personagens. A disjunção pode ser observada no campo dos gêneros sexuais. Cada personagem corresponde a um papel fixo no sistema de gêneros. Molina representa o feminino, submisso, frágil; aquele que foge da realidade por meio da ilusão propiciada pelo cinema e pelas revistas femininas. Valentín representa o masculino, forte, racional, uma personagem que apresenta princípios morais fortes, e, embora goste de escutar as histórias dos filmes narradas por Molina, critica essa produção “alienante” e rejeita o mundo de ilusão e superficialidade no qual vive o companheiro de cela.

A associação ou convergência se dá, entretanto, no alinhamento micropolítico das personagens. Por vias distintas, tanto Molina quanto Valentín reivindicam o direito à livre expressão (política e sexual), refletem sobre a opressão que o Estado impõem à vida e aos corpos dos indivíduos e acreditam na resistência como forma de construir suas identidades. A ação política de Valentín corresponderia à política do desejo e do corpo de Molina. É neste sentido, que as personagens são, ao mesmo tempo, síntese e antítese.

Essas cisões e aproximações estão presentes ao longo da narrativa. Nos primeiros capítulos já é possível evidenciar a incompreensão mútua que envolve as personagens. Molina e

Valentin não compartilham o mesmo horizonte de crenças, princípios éticos e desejos. Valentin é um homem pragmático, racional e ligado visceralmente à causa política, como observamos em um dos diálogos iniciais do romance.

- Não acredito nisso de viver o momento, Molina, ninguém vive o momento. Isso fica para o paraíso terrestre.
- Você acredita no céu e no inferno?
- Espera, Molina, se vamos discutir que seja com certa ordem, desconversar é coisa de garotos, discussão de colégio.
- Eu não estou desconversando.
- Perfeito, então primeiro deixa eu ajeitar as idéias, fazer uma colação geral.
- Estou ouvindo.
- Eu não posso viver o momento, porque vivo em função de uma luta política, ou melhor atividade política, digamos, entende? Tudo o que posso agüentar aqui, que é bastante... mas que não é nada se você pensa na tortura,... que você não sabe o que é.
- Mas posso imaginar.
- Não, não pode imaginar... Bem, mas eu agüento tudo... porque há uma planificação. Existe o importante, que é a revolução social, e o secundário, que são os prazeres dos sentidos.<sup>60</sup>

Nesse trecho, conhecemos a “personalidade” da personagem. Os prazeres do sentido criticados por Valentín são o cinema, os bombos de chocolate e, principalmente a idealização do amor eterno. Enfim, tudo aquilo que move Molina e que faz com que o fato de estar preso seja um pouco menos trágico. Mais à frente, é a vez de Molina se desnudar psicologicamente para Valentin:

- Mas que é que há com você?
- Nada...
- Fala....
- Não, sou um bobo, só isso.
- Explica, por favor.
- Olha, eu sou assim, as coisas me ferem. Te fiz esta comida com minhas provisões, e o pior de tudo: gostando como gosto de abacate, te dei a metade, podia ter guardado a metade para amanhã. E para quê... para você me jogar na cara que te habituo mal.
- Não seja assim, você é sensível demais...
- Que é que há de se fazer, eu sou assim, muito sentimental.
- Demais, isso é coisa de...
- Por que te calas?
- Nada.
- Diga eu sei o que você ia dizer, Valentin.
- Não seja tolo.

---

<sup>60</sup> PUIG, 1980, p. 27.

- Diga; ia dizer que isso é coisa de mulher.
- Isso mesmo.
- E o que tem de errado em ser frouxo como uma mulher? Por que um homem, ou seja lá o que for, um cachorro, ou uma bicha, não pode ser sensível se lhe der na telha? [...]<sup>61</sup>

A diferença entre Molina e Valentín é narrada (a princípio) como um abismo impossível de ser transposto, já que eles vivem em mundos tão diferentes. No entanto, a aproximação das personagens vai revelar que ambos são vítimas do mesmo sistema de regulação social, violento e opressor. Puig utiliza o recurso de criar personagens, em certo grau estereotipados, já que nem todos homossexuais (homens) são sensíveis como Molina e nem todas as pessoas envolvidas com a política colocam em segundo plano a afetividade e o amor. No entanto, esse diálogo introduz uma ideia fundamental no romance: a flexibilidade dos gêneros sexuais. Molina é um homem que deseja ser mulher. Ao longo da narrativa, Valentín compreende a alteridade do companheiro e passa a estabelecer laços de afetividade que o colocam em proximidade com o universo afetivo e feminino de Molina.

O tema da homossexualidade está presente no livro a partir de diversos pontos de vista: 1) na enunciação da personagem Molina; 2) na figura do narrador que, tendenciosamente, se aproxima mais de Molina do que de Valentín e 3) na utilização de um recurso discursivo pouco usual em obras de ficção: as notas de rodapé.

A primeira nota de rodapé aparece na página 53 do livro. Nela, esse “segundo” narrador — que entendemos como a voz de Manuel Puig, explicitamente, dentro da obra — apresenta o ponto de vista de um pesquisador inglês. J. D. West acredita serem três as teorias sobre a origem física da homossexualidade, porém, rejeita todas elas, demonstrando a dificuldade de classificar a homossexualidade. As notas reaparecem ao longo da narrativa, são citados textos e autores canônicos como Sigmund Freud e Herbert Marcuse<sup>62</sup>. A teia de discursos, os dados e as informações são contrapostas, questionadas e ressignificadas por esse

---

<sup>61</sup> PUIG, 1980, p. 28.

<sup>62</sup> Herbert Marcuse, sociólogo e filósofo alemão, foi um dos fundadores da Escola de Frankfurt. Com a Segunda Guerra Mundial, Marcuse imigra para os Estados Unidos, onde escreve uma importante obra sobre a sexualidade: *Eros e a Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*.

narrador objetivo e parcial, possibilitando, dessa forma, não apenas o direito à réplica, mas à “defesa” da homossexualidade. “Quanto à homossexualidade, mesma, Marcuse assinala que a função social do homossexual é análoga à do filósofo crítico, já que só sua presença representa um indicador constante da parte reprimida da sociedade”.<sup>63</sup>

A ideia do homossexual como um sujeito que desestabiliza a ordem e as convenções sociais, os gêneros sexuais e evidencia a hipocrisia e o machismo presente na América Latina está presente de forma contundente em *O beijo da Mulher Aranha*, como observa Francisco Lopes Júnior.

Mais do que perturbar a ordem social, apenas pela sua forma de ser homossexual, Molina serve como agente da desconstrução de todo edifício ideológico cultural importantíssimo em toda América Latina: o machismo. Não é só o Estado enquanto ordem e poder que está sendo questionado, mas o Estado-Pai-Homem-Macho que regula o estatuto do seu próprio “phalus”, concedendo-lhe lugar de destaque e de prioridade.<sup>64</sup>

Manuel Puig não acreditava nos estereótipos sexuais, embora, na intimidade com os amigos, falasse no feminino e usasse nomes de mulheres como Rita ou Julie (referência às atrizes Rita Hayworth e Juli Christie) para referir a si mesmo. “*Soy una mujer que sufre mucho [...] Yo tendría que haber nacido mujer, ¿no te parece?*”<sup>65</sup>, confidenciou em tom de brincadeira, em outra ocasião, ao amigo Tomás Eloy Martínez. Em 1986, após o lançamento mundial do filme *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), levado ao cinema pelo diretor argentino Hector Babenco, Puig é entrevistado pela revista *Argentina Crisis*<sup>66</sup>. Na conversa, ele fala abertamente sobre suas concepções sobre a homossexualidade e o movimento gay:

Me parece que la película puede ser una metáfora de lo que yo pienso de la homosexualidad. Para mí, la homosexualidad no existe, es una proyección de la mente reaccionaria. Quiero decir: hay personas que realizan actos homosexuales, pero sería necesario entender que el sexo no tiene trascendencia, no tiene peso moral. El sexo es como comer, beber, dormir, forma parte de la vida vegetativa y por esto es que no me parece que la identidad deba pasar a través de la sexualidad. La idea de dar un peso

---

<sup>63</sup> PUIG, 1980, p. 169.

<sup>64</sup> LOPES JÚNIOR, 1989, p. 116.

<sup>65</sup> “Eu sou uma mulher que sofre muito [...] tinha que ter nascido mulher, você não acha?”

<sup>66</sup> Revista *Argentina*, editada na década de 70, dedicada à política e às artes. <[http://www.literatura.org/Puig/repo\\_puig.html](http://www.literatura.org/Puig/repo_puig.html)>.

moral al sexo es un crimen cometido hace muchos siglos, se dice que fue un patriarca el que concibió esta monstruosidad para controlar a las mujeres.

— ¿Entonces usted tampoco cree en la identidad gay, en la cultura gay?

— Yo admiro mucho a los movimientos de liberación gay pero creo en la integración y pienso que hay que hacer una propuesta más radical: negar el sexo como signo de identidad. Yo he tenido conflictos muy graves con la cultura gay, pero creo que es un hecho necesario porque estamos en un estado de transición. Por otra parte, mi crítica más amarga es que en Estados Unidos a las minorías se las calma así, formando un ghetto. Y es el ghetto lo que a mí no me parece bien. Cuando la película se presentó en Cannes suscitó polémicas irritadas entre algunos críticos sudamericanos molestos por lo que definían como una imagen sin matices del joven revolucionario. En la película, en efecto, Molina es asesinado por los compañeros de Valentín y ese gesto parece una verdadera crueldad, una prueba de falta de humanidad. También en el libro Molina es asesinado por los revolucionarios, pero es él el que lo pide antes de que la policía descubra la cita, porque sabe que si lo meten preso no va a tener la fuerza de no hablar y así es que prefiere morir. quedar limpio a los ojos de la persona amada, en un sentido romántico y muy femenino ¿no? Porque antes que nada, para él está el rol que se ha elegido en la vida. Por lo demás, toda la novela es una reflexión sobre los roles; los dos personajes están oprimidos, prisioneros de los roles, y lo interesante es que en un cierto momento logran huir de los personajes que se han impuesto. Pero no es que superen todos los límites; Molina queda como la heroína romántica que elige la muerte bella, el sacrificio por el hombre amado.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> “Eu acho que o filme pode ser uma metáfora do que eu penso sobre a homossexualidade. Para mim, a homossexualidade não existe, é uma projeção da mente reacionária. Quero dizer: existem pessoas que realizam atos homossexuais, mas seria necessário entender que o sexo não tem transcendência, não tem peso moral. O sexo é como comer, beber, dormir, faz parte da vida vegetativa e por isso é que penso que a identidade não deve passar através da sexualidade. A ideia de dar um peso moral ao sexo é um crime cometido há muitos séculos, dizem que foi um patriarca que concebeu essa monstruosidade para controlar as mulheres.

— Então o senhor também não acredita na identidade gay, na cultura gay?

Eu admiro muitos os movimentos de liberação gay, mas acredito na integração e penso que deve ser feita uma proposta mais radical: negar o sexo como signo de identidade. Eu tive conflitos graves com a cultura gay, mas acredito que é um fato necessário porque estamos em um estado de transição. Por outra parte, minha crítica mais amarga é que nos Estados Unidos acalmam-se as minorias formando um gueto. E é o gueto o que não acho bom. Quando o filme foi apresentado em Cannes suscitou polémicas irritadas entre alguns críticos sul-americanos incomodados com o que eles chamam de uma imagem sem matizes do jovem revolucionário. No filme, na realidade, Molina é assassinado pelos companheiros de Valentin e esse gesto parece uma verdadeira crueldade, uma prova de falta de humanidade. Também no livro, Molina é assassinado por revolucionários, mas é ele que pede antes que a polícia descubra o encontro, porque sabe que se for preso não teria a força de não falar e assim é que prefere morrer, ficar limpo aos olhos da pessoa amada, em um sentido, muito romântico e feminino, não? Porque antes de tudo está o papel que ele escolheu para sua vida. No mais, todo romance é uma reflexão sobre os papéis, as personagens estão oprimidas, prisioneiras desses papéis, e o interessante é que em um certo momento conseguem fugir dos personagens que se impuseram. Mas não é que superam todos os limites: Molina fica como a heroína romântica que escolhe a bela morte, o sacrificio para o homem amado.”

Embora a fala de Puig aponte para uma direção (a da não guetificação e sim de uma abertura) é interessante observar que a escrita homoerótica do autor emerge, simultaneamente, aos diversos movimentos identitários e culturais que ele crítica na entrevista. Mesmo que não compartilhe ideologicamente as estratégias adotadas pelo movimento gay, o texto puigiano estabeleceu uma marca indelével na literatura de temática homoerótica latino-americana. A diluição dos gêneros sexuais e a relativização do conceito de homossexualidade passa a ser apresentado como algo movente e fluído e não mais fixo e inquestionável.

No final de *O beijo da mulher aranha*, quando Valentin e Molina dormem juntos e se beijam, a imagem/tabu presente no imaginário coletivo — macho versus “bicha” — é rompida e definitivamente questionada, já que ela expressa a existência das múltiplas possibilidades do indivíduo vivenciar sua sexualidade e seus afetos.

Manuel Puig influenciou uma geração de escritores latino-americanos como Caio Fernando Abreu (também cinéfilo e apaixonado por canções “dor de cotovelo”). O escritor brasileiro criou, ao seu modo, narrativas baseadas em suas preferências culturais e em sua biografia, com a característica marcante de esmiuçar, a partir de vários pontos de vista, a subjetividade homossexual.

### **1.2.2 – Caio Fernando Abreu: a subjetividade homerótica sob a lupa da literatura**

Caio Fernando Abreu morreu precocemente, aos 47 anos, vítima do vírus HIV. Faleceu no momento em que sua carreira mostrava-se definitivamente consagrada. A doença anunciada publicamente<sup>68</sup>, ao contrário do que supunham os amigos e familiares, não desacelerou o ritmo de criação do autor, que continuou produzindo, selecionando e editando textos

---

<sup>68</sup> Durante um período, o escritor escreveu regularmente para o jornal paulistano Estado de São Paulo. Na coluna do dia 21 de agosto de 1994 ele comunica a seus leitores a doença. No texto “Carta para além do muro”, ele fala da dificuldade de lidar com a AIDS (que ainda não conseguia nomear bem) e com todas as transformações que estavam ocorrendo em sua vida.

engavetados. Parte desse material<sup>69</sup> foi publicado após a sua morte. Embora seja reconhecido como um escritor sombrio, oblíquo, desiludido com o universo que o cerca e sarcástico, a literatura de Caio Fernando Abreu também apresentava uma faceta solar, otimista, profundamente ligada à amizade e ao amor.

Os contos e livros revelam um olhar agridoce, dramático e claustrofóbico do mundo e das relações amorosas na contemporaneidade. Suas personagens são espécies de sobreviventes, indivíduos que se encontram enclausurados no mundo real e vivenciam um tipo de sofrimento particular, resultado da fragmentação do tempo e do espaço, da competitividade (outro desdobramento perverso do capitalismo) e da superficialidade das relações pessoais. Um adjetivo que as qualifica seria a indiferença — atitude *blasé* em relação ao mundo, às emoções, e, principalmente, ao outro. As personagens de Caio Fernando Abreu são solitárias, angustiadas, vítimas da artificialidade e do consumo, das relações frívolas e fugazes e de uma experiência radical de solidão.<sup>70</sup>

Caio Fernando Abreu começou a escrever cedo. Aos 17 anos venceu um concurso de contos, promovido pelo governo do Rio Grande do Sul. Nesse período, matriculou-se nos cursos de Letras e Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas decide abandonar os estudos, mudando-se para São Paulo. Na capital paulista, iniciou carreira como jornalista, escrevendo para jornais e revistas. Em 1968, foi perseguido pelo Departamento de Ordem e Política Social (DOPS) e se refugiou no sítio da amiga e também escritora Hilda Hilst. O primeiro livro do autor, *Inventário do Irremediável*, foi publicado em 1970, mesmo ano em que partiu para o exílio voluntário em Londres.

A vivência cultural e política dos anos 60 e 70 é uma das principais matérias-primas que o escritor emprega em sua obra. Reconhecido como um autor marcadamente autobiográfico,

---

<sup>69</sup> O escritor faleceu em 1996. Após sua morte, foram publicadas as seguintes obras: *Estranhos Estrangeiros* (Companhia das Letras, 1996), *Pequenas Epifanias* (Editora Sulina, 1996), *Teatro Completo* (1997) e *Cartas, Correspondência* (Aeroplano, 2002). O livro infantil, *As Frangas*, publicado originalmente em 1988, foi relançado em 2001, pela Editora Globo, com prefácio de Cláudia Abreu (irmã do escritor).

<sup>70</sup> Para uma melhor compreensão desse aspecto que coloca a cidade como o *locus* da solidão e da superficialidade (ambas consequências da pós-modernidade), ver *Caio Fernando Abreu e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*, de Bruno Leal (2002).

Caio Fernando Abreu não utilizava apenas a própria vida como substrato literário, apropriando-se também — assim como o argentino Manuel Puig — de uma gama de repertórios intertextuais: filmes, telenovelas, peças teatrais, canções populares etc para criar suas histórias. Nesse processo de bricolagem, que reunia também referências à cultura *pop* e aos movimentos contraculturais, ele fundou um estilo literário particular, profundamente poético.

A escrita do autor pode ser identificada pelo “abuso” dos adjetivos e pelo tempo acelerado da narrativa. Caio Fernando Abreu esgarçava os múltiplos sentidos e impressões de uma mesma palavra, som, objeto ou coisa. Essas descrições poéticas e redundantes tinham como objetivo expressar o não-verbal das sensações, nomear o invisível e o indizível. Como se fosse possível tocar um território silencioso e escuro, a partir da materialidade da linguagem escrita, expressa e reiterada. Esse recurso narrativo, uma constante na obra do escritor, somado ao ritmo acelerado de alguns contos — frases longas, intercaladas e sem pontuação —, submerge o leitor numa experiência ao mesmo tempo claustrofóbica e convulsiva.

Um exemplo escritural que expressa significativamente as duas características textuais assinaladas é o conto “À beira do mar aberto”, publicado no livro *Os Dragões não conhecem o paraíso* (2001). A narrativa não tem um início propriamente marcado, inicia-se com letra minúscula, após três linhas de pontos pretos desenhados na página. Esse recurso de linguagem reforça a ausência de um início delimitado da narrativa. O tradicional “Era uma vez” dá lugar ao corte/recorte de um narrador prolixo, violento, acelerado e poético.

.....  
.....  
..... e de novo me vens e me contas do mar aberto das costas de tua terra, do vento gelado soprando desde o pólo, nos invernos, sem nenhuma baía, nenhuma gaivota ou albatroz sobrevoando rasante o cinza das águas para mergulhar, como certa vez, em algum lugar, rápido iscando um peixe no bico agudo, mas essas outras águas que lembro eram claras verdes, havia sol e acho que também um reflexo de prata no bico da ave no momento justo do mergulho, nessas águas de que me falas quando me tomas assim e me levas para histórias ou caminhadas sem fim não há verde nem é claro, o sol não transpõe as nuvens, e te imagino então parado sozinho entre a faixa interminável de areia, o vento que bate em teu rosto, as mãos com os dedos roxos de frio enfiadas até o fundo dos bolsos, o vento e novamente o vento que bate em teu

rosto, esse mesmo que não me olha agora, raramente, teu olho bate em mim e logo se desvia, como se em minhas pupilas houvesse uma faca, uma pedra, um gume, teu rosto mais nu que sempre, à beira-mar, com esse vento a bater e a revolver teus cabelos e pensamentos, e eu sem saber que me envolve agora quando teu olho outra vez escorrega para fora e longe do meu, entre tua testa larga de onde às vezes costuma afastar os cabelos com ambas as mãos, numa mistura de preguiça e sensualidade expostas, [...]”<sup>71</sup>

O discurso indireto livre funciona como uma válvula de escape. É por meio desse conturbado monólogo interior, acelerado, remissivo (ao mesmo tempo contra temporal), mnemônico e fortemente imagético que as personagens falam, se articulam, e enunciam seus medos, sonhos e lembranças, em um fluxo de consciência contínuo. Diante de uma multiplicidade de temas, podemos destacar alguns assuntos frequentes na obra do escritor, como o medo, a morte, o amor e suas dobraduras (sexo, desejo, desilusão, busca/procura), angústia e solidão. Embora o escritor tenha tratado, em seus contos e histórias, de casais heterossexuais e/ou sob o ponto de vista feminino, as personagens homossexuais masculinas são o foco de nossa análise.

Caio Fernando Abreu desenhou um minucioso quadro de relações homoafetivas possíveis (e impossíveis) na literatura brasileira contemporânea. Dentro dessas inúmeras possibilidades, destacaremos o conto “Aqueles Dois”, presente no livro *Morangos Mofados* (1982). Assim como Manuel Puig, Caio Fernando Abreu rejeitava os rótulos sexuais. Ele afirmava não acreditar nos termos “heterossexualidade” e “homossexualidade”, da mesma forma em que não confiava na existência de uma literatura especificamente gay. Em diversos momentos manifestou seu desinteresse sobre esse tipo de classificação/especulação: “Só que a homossexualidade nunca existiu. Existe sexualidade — voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe, mas não determina maior ou menor grau de moral ou de integridade.”<sup>72</sup> Em outra ocasião, ao ser entrevistado por Marcelo Secron Bessa, ele afirma:

Acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou gay. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade: cada um é sexuado ou assexuado [...]. E se nós

---

<sup>71</sup> ABREU, 2001, p. 35.

<sup>72</sup> Disponível em: <<http://osapatoblog.blogspot.com/2008/04/homossexualidade-no-existe.html>>.

formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora gay, numa livraria gay, que vai ser lida apenas por gays.<sup>73</sup>

É compreensível que o escritor não quisesse ser reconhecido (e tachado) como um escritor gay. Até porque, como mencionamos, Caio Fernando Abreu abordou no conjunto de sua obra assuntos diversos, não se restringindo à temática homossexual. No entanto, é quase um consenso nos meios acadêmicos que ao imprimir a vivência homossexual em seus textos, revelando esse viver à margem, ele criou uma obra com fortes traços homoeróticos, como observa o pesquisador Ítalo Moriconi:

O leitor e a leitora de Caio sabem que em sua ficção ele nunca fugiu dessas questões [a AIDS e o medo da morte], a um só tempo delicadas e brutais. Pelo contrário, estamos diante do autor de algumas obras-primas da literatura gay no Brasil, como os contos “Sargento Garcia” e “Aqueles Dois” [...]. Poucas obras em nossa literatura gay expõem com tal clareza o paradoxo da questão homossexual, como questão simultaneamente *lateral* e *central* na constituição da subjetividade.<sup>74</sup>

Em seus livros, Caio Fernando Abreu apresenta a homossexualidade de diversos pontos de vista: da busca desenfreada e fugaz por sexo, amor e afeto, que leva suas personagens a procurarem o prazer em saunas, clubes e boates, como na narrativa “Pela Noite”<sup>75</sup>; à cumplicidade e o amor que surge entre dois homens heterossexuais, como no enredo do conto “Aqueles Dois”.

Neste sentido, podemos deduzir que a presença da temática homoerótica em sua obra é resultado de uma escrita que se funda a partir da enunciação das vivências pessoais e da subjetividade homoafetiva do autor, operando como canais de fluxo para a concretização de uma identidade (individual ou coletiva) que, até pouco tempo atrás, era tratada apenas de forma indireta ou subliminar. A escrita homoerótica é uma ação discursiva que, no

---

<sup>73</sup> BESSA, 1997, p. 12.

<sup>74</sup> MORICONI, 2003, p. 14. (grifo do autor)

<sup>75</sup> A novela “Pela Noite” foi publicada originalmente em 1983, no livro *Triângulo das Águas*. Em 1996, com a publicação da obra póstuma *Estranhos Estrangeiros*, o escritor havia manifestado seu desejo de incluir a novela neste livro, que trata do estranhamento e do “ser estrangeiro”, como um sentimento inerente aos indivíduos. A novela narra, no período de tempo de uma noite, a história de dois homens, Santiago e Pérsio, que vivem uma típica noite gay, na cidade com São Paulo, embora imersos numa incomutabilidade profunda e no desejo de “encontrarem” efetivamente o amor.

momento em que se articula e se enuncia, coloca em cena o sujeito da enunciação. Sujeito esse que tradicionalmente ocupou uma posição periférica na história da literatura.

O conto “Aqueles Dois (História de aparente mediocridade e repressão)”<sup>76</sup> pode ser lido como uma alegoria da hipocrisia e da repressão impingida contra os homossexuais. A narrativa conta história de dois homens, Raul e Saul, colegas de trabalho, vítimas do preconceito sexual. Com idades próximas e biografias parecidas, as personagens vão se aproximando aos poucos, reconhecendo-se no que o narrador chama de um “desertos de almas”<sup>77</sup>. Homens que encontram na forte amizade que surge entre eles uma forma de expressão e de acolhimento, um meio de aplacar a solidão e a necessidade de afeto que possuem.

Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra — talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum se perguntou. Não chegaram a usar palavras como “especial”, “diferente” ou qualquer coisa assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las.<sup>78</sup>

A aproximação entre as personagens gera, à primeira vista, um sentimento ambíguo. Ao mesmo tempo em que sentem necessidade de ficar juntos, vivenciam também o medo e a insegurança, haja visto que esses sentimentos abalam as identidades sexuais “originais”. Com “Aqueles Dois”, Caio Fernando Abreu reafirma sua ideia de que a sexualidade não é um elemento estanque, imutável, e sim algo que pode ter orientações e intensidades diversas. Raul e Saul representam esse indivíduo desamparado, que encontra no outro (que pode ser homem ou mulher), alguém que lhe acolhe. Aos poucos, a amizade entre os dois se intensifica, eles começam a passar os domingos juntos e quando, após uma semana de

---

<sup>76</sup> Vale a pena ser destacado, que o conto foi levado à cena pela Cia Luna Lunera, grupo de teatro mineiro, em 2007, obtendo grande êxito de público e crítica desde sua estréia até o presente momento, sendo um dos espetáculos mais vistos da 35ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança de Belo Horizonte, em 2009. A montagem recebeu os prêmios de melhor espetáculo, melhor ator e melhor direção na categoria de Teatro Adulto do Prêmio USIMINAS/SINPARC 2008 e foi indicada ao prêmio Shell 2008 nas categorias: Melhor direção, Iluminação e Cenário.

<sup>77</sup> ABREU, 2001, p. 133.

<sup>78</sup> ABREU, 2001, p. 133.

afastamento (Raul viaja para o enterro da mãe), as personagens se reencontram, o abraço entre eles é a expressão desse redemoinho de sentimentos e desejo.

Sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão e, quando percebeu, seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco. Durou muito tempo. A mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. Não diziam nada. No silêncio era possível ouvir uma torneira pingando longe. Tanto tempo durou que, quando Saul levou a mão ao cinzeiro, o cigarro era apenas uma longa cinza que ele esmagou sem compreender.

Afastaram-se, então. Raul disse qualquer coisa como eu não tenho mais ninguém no mundo, e Saul outra coisa qualquer como você tem a mim agora, e para sempre. Usavam palavras grandes — ninguém, mundo, sempre — e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e álcool.<sup>79</sup>

No ambiente de trabalho as pessoas começam a comentar (e julgar) aquela “estranha” amizade. Fofocas, piadas e críticas vão sendo tecidas silenciosamente, de forma sub-reptícia, até que Raul e Saul são demitidos da empresa.

Quando janeiro começou, quase na época de tirarem férias — e tinham planejado, juntos, quem sabe Parati, Ouro Preto, Porto Seguro — ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe de seção os chamou, perto do meio-dia. Fazia muito calor. Suarento, o chefe foi direto ao assunto. Tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral. Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul colocou-se em pé. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, entre coisas como a-reputação-de-nossa-firma, declarasse frio: os senhores estão despedidos.<sup>80</sup>

Esse trecho ilustra bem a forma como as relações homoeróticas ainda provocam reações preconceituosas e intolerantes em nossa sociedade. A fala do chefe exprime uma ambiguidade irônica tipicamente homofóbica. Ao mesmo tempo em que “afirma” se isentar de qualquer julgamento moral, não se posiciona claramente diante dos fatos, prefere preservar a reputação da empresa, tendo cartas anônimas como prova. Ou seja, uma síntese do falso moralismo brasileiro, na qual o preconceito é uma atitude, na maioria das vezes, indireta, implícita e velada.

---

<sup>79</sup> ABREU, 2001, p. 140.

<sup>80</sup> ABREU, 2001. p. 141.

No entanto, a violência simbólica cometida contra Raul e Saul é uma das formas mais frequentes de condenação moral da homossexualidade. Ao criar personagens que expõem a flexibilidade dos gêneros sexuais e denunciam a intolerância e o preconceito sexual, Caio Fernando Abreu (talvez inconscientemente) transformou-se em uma das mais importantes referências da escritura homoerótica no Brasil. No rearranjo das alteridades, as narrativas que têm como ênfase a subjetividade homoerótica não apenas colocam esse agente enunciador em primeiro plano, como revelam e desvelam os processos pelos quais são exercidos o controle e a regulação sexual.

### **1.2.3 – Pedro Lemebel: sexualidade versus política**

Pedro Lemebel é uma exceção entre os escritores que elegemos abordar. Primeiro, porque ainda não é muito conhecido fora dos limites geográficos do seu país, o Chile. A inexistência de traduções dificulta o acesso, especialmente dos brasileiros, a esse escritor que definitivamente revolucionou o cenário artístico chileno, a partir dos anos 80. Com uma produção que transita entre as mais diversas manifestações e linguagens, como o vídeo, a fotografia, o conto, as crônicas e a performance (incluindo o travestismo), Lemebel foi um dos primeiros cidadãos chilenos a declarar publicamente sua homossexualidade.

É significativo fazer um pequeno parêntese, a fim de situar historicamente o momento em que Lemebel surge na cena cultural do seu país. Desde 1973, com o golpe militar (um dos mais brutais da América Latina), o Chile vivenciava uma forte ditadura, na qual centenas de pessoas (artistas, jornalistas, intelectuais e professores universitários) foram presos, torturados e assassinados. Alguns conseguiram fugir, exilando-se em outros países. A ditadura do general Pinochet foi a última a acabar em nosso continente. Por mais de 17 anos, os chilenos viveram sob o terror da perseguição política e da censura artística e ideológica.

É nesse período de controle irrestrito que Pedro Lemebel inicia sua carreira, promovendo e instigando com suas intervenções performáticas, um diálogo provocativo com a democracia, os direitos humanos, a política e, sobretudo, a sexualidade. Em 1982, vence o “Concurso Nacional del Cuento Javier Carrera” e, em 1986, lança o primeiro livro de relatos *Los Incontables*. No entanto, é a partir de 1987 que o artista inicia um trabalho sistemático de demolição dos mitos e discursos institucionais da cultura chilena, quando cria, com o amigo Francisco Casas, o coletivo de arte “Yeguas del Apocalipsis”.<sup>81</sup>

O grupo realizava performances que misturavam a paródia e o tom burlesco a um forte conteúdo político. As apresentações/experimentações, segundo depoimentos do próprio Lemebel<sup>82</sup>, tinham como objetivo criar uma espécie de escândalo público, borrando os discursos institucionais e reivindicando a emergência de novas locuções, falas e manifestações artísticas. As performances eram “pautadas” pelo resgate da memória dos anos de chumbo e pela subversão dos gêneros e papéis sexuais.

Um texto representativo do trabalho de demolição e ativismo político levado a cabo por Lemebel é o “Manifesto (Hablo por mi diferencia)”, publicado no livro de crônicas *Loco Afán – Crónicas de Sidario* (1997).<sup>83</sup> No texto, lido pela primeira vez em um ato realizado pela esquerda chilena, em 1986, Lemebel reivindica o direito de ser diferente, de expressar e vivenciar sua homossexualidade e, especialmente, o direito de não ser condenado pelo simples fato de ser o que é.

No soy Pasolini pidiendo explicaciones  
No soy Ginsburg expulsado de Cuba  
No soy un marica disfrazado de poeta  
No necesito disfraz  
Hablo por mi diferencia  
Defiendo lo que soy  
Y no soy tan raro  
Me apesta la injusticia  
Y sospecho de esta cueca democrática  
Pero no me hable del proletariado  
Porque ser pobre y maricón es peor

---

<sup>81</sup> “Éguas do Apocalipse”.

<sup>82</sup> Disponível em: <http://www.letras.s5.com/lemebel1.htm>.

<sup>83</sup> *Louco Afán: crônicas de um aidético* (1997).

Hay que ser ácido para soportarlo  
[...]”<sup>84</sup>

Por essas e outras atividades artísticas, Lemebel sempre causou certo mal estar dentro do Partido Comunista Chileno. Para os militantes de esquerda, homossexualidade e política eram atividades incompatíveis, um discurso extremamente conservador se pensarmos nas políticas de identidade já apontadas nesta dissertação e no estabelecimento de instâncias (não-partidárias) de manifestação e vivência do político, ou da micropolítico.

No que tange ao campo literário, a produção do escritor também perfaz as mais diversas linguagens: do manifesto político, aos contos, e crônicas<sup>85</sup> — gênero que permitiu uma pequena, porém, significativa popularização da sua obra no país. Lemebel é inventor de um estilo literário particular: ácido, sarcástico, ferino; é avesso à cordialidade, critica tudo e todos: do moralismo pequeno-burguês e extremamente católico dos chilenos, à própria comunidade gay, que se fecha em clubes e boates, mantendo-se afastada das questões políticas.

Os temas AIDS, homossexualidade, homofobia e violência são conteúdos recorrentes em suas crônicas. Além de incorporar as referências da cultura *pop* (chilena e estrangeira), o autor usa a linguagem, os modos de falar, as gírias e jargões de grupos sociais marginalizados (como os gays, travestis e garotos que vivem na periferia de Santiago) para criar um texto que, como afirma a pesquisadora Juliana Leal, confere verossimilhança e polivalência discursiva as suas personagens: “Uma obra polivalente, resultado da conflituosa, porém harmoniosa, interseção de elementos literários e não-literários e pela interseção de signos semióticos polifonicamente são construídos.”<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> LEMEBEL, 1997, p. 83. “Não sou Pasolini fantasiado de poeta/Não necessito de disfarce/Falo por minha diferença/Defendo o que sou/E não sou tão raro/Me dá nojo a injustiça/E suspeito desta *cueca*\* democrática/Mas, não me fale do proletariado/Porque ser pobre e bicha é pior/Tem que ser ácido para suportá-lo [...]” \*Cueca é uma dança folclórica chilena.

<sup>85</sup> Destacamos os livros *La esquina es mi corazón* (1997), *Loco Afán — crónicas de sidario* (1997) e *De Perlas y cicatrices* (1995). Durante alguns anos, Lemebel participou semanalmente do programa “Cancioneiro”, transmitido pela Radio Tierra, no qual lia suas crônicas.

<sup>86</sup> LEAL, 2007, p. 11.

Segundo Leal, Pedro Lemebel desenvolve um trabalho com inúmeras espacialidades, que interagem e se comunicam, sendo que o literário (ou o artístico/performativo) sempre se coloca a serviço da denúncia e da restituição da memória. Neste sentido, sua obra é crucial para compreendermos como a produção artística — sitiada em um ambiente de censura e silenciamento como o Chile de Pinochet — pode insurgir, simultaneamente, contra as duas principais formas de opressão e regulação social dos indivíduos: sob seus corpos (a questão da sexualidade e da identidade) e sob seus pensamentos (a questão da política e da ideologia).

Em *Loco Afán — crónicas de sidario*, Lemebel reúne textos que tratam do medo e do drama decorrente do vírus HIV. As personagens são gays, artistas locais e, principalmente, travestis — um dos primeiros grupos a sofrer as consequências da AIDS, no Chile. Ao longo das 29 crônicas presentes no livro, separadas em blocos temáticos, cinco textos abordam diretamente histórias de vida de travestis. Relatos que ao serem transferidos para o papel se ficcionalizam, ganhando matizes, olhares e expressões discursivas particulares. Em “La muerte de la Madonna”, o autor narra a história verídica de uma famosa travesti do bairro de San Camilo — reduto da prostituição travesti em Santiago.

Fue la primera que se pegó el misterio [vírus HIV] en el barrio San Camilo. Por aquí, casi todas las travestis están infectadas, pero los clientes vienen igual, parece que más les gusta, por eso tiran sin condón. Ella sola se puso Madonna, antes tenía otro nombre. Per cuando la vio por la tele se enamoró de la gringa, casi se volvió loca imitándola, copiando sus gestos, su risa, su forma de moverse. La Madonna tenía cara de mapuche [...] Hasta el final, cuando no pudo levantarse, cuando el SIDA la tumbó en el colchón hediondo de la cama. Lo único que pidió cuando estuvo en las despedidas, fue escuchar un cassette de Madonna que le pusieran su foto en el pecho.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> LEMEBEL, 1997, p. 33-35. “Foi a primeira que pegou o mistério [vírus HIV] no bairro São Camilo. Por aqui, quase todas as travestis estão infectadas, mas os clientes vêm da mesma forma, parece que eles gostam mais, por isso transam sem camisinha. Ela mesma se deu o nome de Madonna, antes tinha outro nome. Mas quando a viu pela TV se apaixonou pela gringa, quase ficou louca imitando-a, copiando seus gestos, seu sorriso, sua forma de mexer-se. A Madonna tinha cara de mapuche [...]. Até o final, quando não podia se levantar, quando a AIDS a jogou no colchão hediondo da cama. O único que pediu quando estava nas despedidas foi escutar uma fita cassete da Madonna e que colocassem a foto dela em seu peito.”

Madonna, que participou de uma intervenção<sup>88</sup> artística realizada pelo coletivo “Yeguas del Apocalipsis”, foi a primeira travesti a morrer em decorrência da AIDS. Mesmo quando não aborda o tema da doença de forma explícita, o temor de ser contaminado, está presente em suas crônicas, como no texto “Su Ronca Risa Loca”, um retrato da vida de uma travesti, no período de uma noite:

Como un milagro de medianoche, el travestismo callejero es unbrillo concheperla que relumbra en el zaguán del prostíbulo urbano. Apenas un pestañazo, un guiño colifrunci, un desnudo de siliconas al aire, el rojo vivo de los semáforos que sangran la esquina donde se taconeá el laburo filudo de alma ramera. A toda lluvia, tiritonas de frío, calentando la espera con un cigarro barato; la noche milonga del travesti es un visaje rápido, un guiño furtivo que confunde, que a simple vista convence al transeúnte que pasa, que se queda boquaberto, adherido al tornasol del escote que patina la sobrevivência del engaño sexual [...]<sup>89</sup>

A rotina das ruas, a exibição dos corpos, a caça aos clientes, o medo constante de serem espancadas ou mortas. Lemebel revela a luta diária que as travestis travam com a sociedade para sobreviver.

Su pobre mamita, la única que la comprende, que le arregla la peluca y le echa condones en la cartera diciéndole que se cuide, que los hombres son malos, que nunca se suba en un auto con más de uno, que les tome la patente po si acaso, por si la dejan desnuda y toda quemada con cigarros como le pasó a la Wendy semana pasada. Que no duerme pensando, rezándole a la virgen para que la acompañe en los peligros de la noche. Pero ella le contesta que su trabajo es así, nunca se sabe si mañana, el algun rincón de Santiago, su leteo trashumante va a terminar en charco. Nunca se sabe si una bala perdida o un estampido policial le va a cortar el resuello de cigüeña moribunda [...]. Puede ser esta la última vez que vea la ciudad emerger entre los algodones rosados

---

<sup>88</sup> No final dos anos 80, Lemebel e Casas realizaram o evento “lo que el sida se llevo” (O que a AIDS levou), no bairro de San Camilo, envolvendo diversas travestis locais. Madonna foi a estrela principal da performance, sendo filmada nua, embaixo de um chuveiro. Alguns anos depois, com a transição do país para o governo democrático, o vídeo foi exibido no Museu Nacional de Bellas Artes, mas as cenas de uma mulher nua, se banhando, que de repente, mostra ser um homem, causou um grande escândalo e o vídeo foi retirado da exposição.

<sup>89</sup> LEMEBEL, 1997, p. 77. “Como um milagre da meia-noite, o travestismo de rua é um brilho cor de perólas que relumbra no sagão do prostíbulo urbano. Apenas uma piscada, uma piscadela cheia de não me toque, uma nudez de silicone ao ar, o vermelho vivo dos semáforos que sangram na esquina onde se pisam o trabalho pontudo de alma rameira. Debaixo da chuva, tremendo de frio, esquentando a espera com um cigarro barato; a noite *milonga*\* da travesti é uma visão rápida, uma piscadela furtiva que confunde, que a simples vista convence ao transeunte que passa, que fica de boca aberta, aderido ao brilho do decote que patina sobre a sobrevivência do engano sexual.” “Milonga”: estilo de música e dança popular na Argentina, espécie de tango dançado no salão.

del alba. Así tan sola, tan entumida, tan gorriona preñada de sueños, expuesta a la moral del día, que se asoma tajeando su dulce engaño laboral.<sup>90</sup>

A impressão que temos ao ler suas crônicas é que, ao contrário de Manuel Puig e Caio Fernando Abreu — que em muitos textos edulcoram a realidade, submergindo os leitores em um universo onírico de fantasias e ficção — o escritor chileno trabalha obsessivamente com a matéria bruta do cotidiano, das páginas policíacas e do submundo *callejero*<sup>91</sup> da cidade de Santiago. Uma investigação minuciosa, ferina e, às vezes cruel, dos aspectos mais sórdidos do comportamento humano. No entanto, é justamente, a partir desse material de “segunda categoria”, que podemos ter contato com a alteridade e com a diferença, compreendendo e penetrando em modos de viver, pensar e agir, “aparentemente” distantes da vida diurna dos cidadãos.

Esse aspecto [a valorização da alteridade] se configura como uma característica de destaque em seus textos, na medida em que o eu literário, aparentemente solitário, funciona como uma espécie de sujeito enunciador dos desejos, protestos, denúncias e indignações de múltiplos sujeitos. Discurso coletivo que põe em ênfase a realidade de indivíduos cujas identidades foram e são fragmentadas pelos efeitos repressores de sistemas ditatoriais ou por sistemas econômicos sociais excludentes e estigmatizantes.<sup>92</sup>

As travestis, na América Latina, representam o outro lado de uma sociedade baseada no catolicismo e no machismo. Muitas pessoas creem que a indiferença é a atitude conveniente, como se a encenada apatia tornasse o “outro”, no caso as travestis, invisíveis. Lemebel nos mostra o contrário: a vitimizada “sociedade” é na realidade o algoz desses indivíduos excluídos, marginalizados e estigmatizados — seres humanos que outros seres humanos simplesmente se recusam a “ver”.

---

<sup>90</sup> LEMEBEL, 1997, p. 77-78. “Sua pobre mãezinha, a única que a compreende, que ajeita sua peruca e coloca camisinhas na sua bolsa pedindo que se cuide, que os homens são maus, que nunca suba em um carro com mais de um, que anote a placa do carro se por acaso a deixem sem roupa e toda queimada com cigarros como aconteceu com Wendy semana passada. Que não dorme pensando, rezando para a virgem para que a acompanhe nos perigos da noite. Mas ela responde que seu trabalho é assim, nunca se sabe se amanhã, em algum canto de Santiago, seu voo trasumante vai terminar na lama. Nunca se sabe se uma bala perdida ou um barulho policial vai cortar o fôlego de cigana moribunda. [...] Pode ser a última vez que veja a cidade emergir entre os algodões rosados do alvorecer. Assim tão sozinha, tão entorpecida, parecida com um pardal, cheia de sonhos, exposta a moral do dia, que se aproxima tateando seu doce engano laboral.”

<sup>91</sup> De rua.

<sup>92</sup> LEAL, 2007, p. 13.

Os escritores até o momento analisados apresentam, em níveis e graus diferentes, a temática homoerótica a partir do ponto de vista interno, ou seja, da vivência homossexual. As oposições podem ser observadas no modo como abordam o tema em suas obras, mais próximos e/ou distantes do objeto explicitamente político. As personagens e livros que vamos analisar no último capítulo (e que se constituem como *corpus* literário desta dissertação) são resultado de outra matéria-prima. A vivência biográfica do escritor e a experiência da subjetividade homossexual dão lugar a uma observação atenta, que se depara com uma alteridade efetivamente radical. Busca-se evidenciar como autores heterossexuais conseguem criar e descrever personagens que transitam em contextos de extrema violência, machismo e preconceito sexual. Contudo, antes, precisamos compreender um pouco melhor a travesti, essa figura desestabilizadora das ordens sexuais tradicionais.

## **CAPÍTULO 2**

### **SEXUALIDADES FRONTEIRIÇAS**

## 2.1 – Gêneros Múltiplos: a construção da identidade sexual na pós-modernidade

As travestis não são personagens novas na literatura brasileira<sup>93</sup>, no entanto, o que os livros *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru* apresentam de inovador é a perspectiva a partir da qual elas são apresentadas. Ao evidenciarem em suas obras o caráter preconceituoso e machista da sexualidade dos brasileiros, Paulo Lins e Drauzio Varella reconstroem parte segregada da história do país, questionando e recriando nossos mitos, preconceitos e estereótipos sexuais.

Das crenças burlescas e moralistas da Idade Média à profusão de discursos científicos do século XIX, os estudos atuais sobre a sexualidade humana, baseados na antropologia social e na política de identidades — perspectivas ideológicas assumida neste trabalho — pautam-se pela problematização da diferença. Neste sentido, compreender a experiência travesti na literatura brasileira significa esclarecer os procedimentos a partir dos quais, sexo, gênero e identidade articulam-se para a criação de uma estrutura organizada de desejos, relações afetivas e papéis sociais.

### 2.1.1 – A criação dos sexos

Segundo Michel Foucault, a existência de dois sexos distintos e singulares (feminino e masculino) é uma ideia relativamente nova. Na obra *História da Sexualidade* (2005), Foucault afirma que, durante séculos, a humanidade acreditou em um único e verdadeiro sexo, o masculino. As mulheres eram consideradas homens invertidos, “portanto”, inferiores. O fato de serem não-homens já impunha explicitamente uma questão de poder e dominação.

---

<sup>93</sup> Podemos citar o romance *Casa da Crônica Assassinada*, de Lúcio Costa e os contos “Dia dos Namorados”, de Rubem Fonseca e “Dama da Noite”, de Caio Fernando Abreu.

O médico italiano Galeno, que viveu por volta do século II, principal anatomista europeu, foi o grande defensor da teoria do sexo único, modelo que vigorou durante muitos séculos. Ele acreditava que mulheres e homens apresentavam os mesmos caracteres sexuais, porém, em função de uma energia calorífica presente no momento da concepção, certos indivíduos nasciam com os órgãos sexuais virados para fora (os homens) e certos indivíduos nasciam com os órgãos sexuais virados para dentro (as mulheres). O calor indicava, neste sentido, o grau de evolução da espécie; quanto maior o calor, maior a “eficácia”. Para Galeno, os homens apresentavam órgãos desenvolvidos e plenos, já os órgãos femininos eram atrofiados e incompletos. Para legitimar e reforçar sua tese, Galeno elaborou paralelismos entre o aparelho reprodutor masculino e o feminino. A partir dessa teoria, os testículos seriam os ovários e o escroto o útero.

Pense primeiro, por favor, na [genitália externa] do homem virada para dentro, entre o reto e a bexiga, o escroto necessariamente tomaria o lugar do útero e os testículos ficariam para fora dos dois lados dele. Pense também por favor no útero virado e projetado para fora. Os testículos [ovários] não ficaram necessariamente para dentro deles? Ele não os conteria como um escroto? O colo [a cérvix da vagina], até então oculto dentro do períneo, mas agora pendente, não se tornaria um membro? [...] Se virarmos [os órgãos genitais] da mulher para fora e, por assim dizer, viramos para dentro e dobrarmos em dois os dos homens teremos a mesma coisa em ambos os dois aspectos [sic].<sup>94</sup>

Embora a tradição européia não acreditasse na existência de dois sexos, ela nunca negou a existência de dois gêneros distintos: masculino e feminino. O que comprova, como afirma Thomas Laquer na obra *Inventando o Sexo* (2001), que as diferenças de gênero precederam as diferenças de sexo. O modelo de sexo único vigorou por muitos séculos, amparado em uma série de narrativas destituídas de valor científico, que tinham como objetivo sustentar a posição hegemônica do sexo masculino, o patriarcalismo, e a submissão social e econômica das mulheres aos homens.

Como assinala Foucault, o ápice da produção discursiva sobre o sexo ocorreu apenas no século XVIII. Segundo ele, é possível mapear na Idade Média a existência de um *saber* empiricamente consolidado sobre a sexualidade humana. Teorias e opiniões de médicos, anatomistas, parteiras, padres e curandeiros eram difundidas e aceitas. Esse conhecimento

---

<sup>94</sup> GALENO *apud* LAQUER, 2001, p. 41-42.

tinha como objetivo normalizar, explicar e controlar as práticas sexuais, que, resumidamente, eram expressas pela sexualidade heterossexual, monogâmica e adulta.

Para Foucault, o que diferencia o discurso moderno sobre o sexo, a *Scientia Sexualis*<sup>95</sup>, do discurso da antiguidade, é sua guinada em direção a uma verdade científica. Se o modelo anterior era construído a partir de observações superficiais e carregadas de moralismo religioso, os médicos do século XVIII pretendiam investigar o sexo em todas as suas sutilezas, sintomas, patologias, desvios e detalhes. Nessa nova ordem social, falar sobre o sexo passa a integrar a agenda política das nações. O aparecimento das cidades, das grandes populações e os problemas decorrentes dessa nova realidade, como as enfermidades e o surgimento dos sistemas médicos e penitenciários, fizeram com que o comportamento sexual dos indivíduos fosse ao mesmo tempo “objeto de análise e alvo de intervenção.”<sup>96</sup>

A partir desse momento, a forma como as pessoas lidavam com a própria sexualidade se tornou um assunto público. Era preciso controlar o comportamento sexual a fim de evitar perversões e transgressões às “normas”. A regulação sistemática da sexualidade dos indivíduos pode ser observada com rigor na história da hermafrodita<sup>97</sup> francesa Herculine Barbin, trazida a público, no século XX, por Michel Foucault, no livro *Herculine Barbin — O diário de uma hermafrodita* (1983).<sup>98</sup>

Nascida na França, em 1838, como Adelaide Herculine Barbin, Alexina como era chamada por seus familiares, foi registrada e criada como mulher e passou boa parte da sua vida em instituições de caridade e colégios internos para meninas. Porém, na adolescência, ela começou a desenvolver órgãos genitais masculinos, resultado de seu intersexualismo

---

<sup>95</sup> O momento da Ciência Sexual ocorre no século XIX, quando o sexo e a sexualidade se inscrevem exclusivamente no campo da medicina e da biologia. Produção da “verdade” pelo método científico.

<sup>96</sup> FOUCAULT, 2005, p. 29.

<sup>97</sup> O termo hermafroditismo não é mais utilizado. Ele foi substituído pelo intersexualismo, que se refere àqueles indivíduos que nascem com caracteres sexuais pertencentes a ambos os sexos. Os antigos hermafroditas agora são chamados de intersex.

<sup>98</sup> Obra publicada por Michel Foucault na França, em 1978. O livro reúne além das memórias escritas por Herculine Barbin — um hermafrodita do século XIX que foi obrigado legalmente a mudar de identidade civil —, textos médicos do período e a reflexão de Foucault sobre a exigência da verdade do sexo.

biológico. Em 1860, foi realizado o primeiro relatório médico sobre as características biológicas e anatômicas de Herculine.

Alexina, que já está com vinte e dois anos de idade, é morena e tem 1,59 metros de altura. Os traços do rosto não são de modo algum bem caracterizados, e oscilam entre os do homem e da mulher. A voz é na maior parte do tempo feminina, mas algumas vezes durante a conversa ou quando tosse misturam-se a ela sons graves e masculinos. Um ligeiro buço recobre o lábio superior; alguns pêlos e barbas podem ser observados no rosto, sobretudo no lado esquerdo. O peito é masculino; é reto, e não há vestígios de seios. As menstruações nunca surgiram [...]. A região pré-pubiana é coberta por um pêlo negro bem abundante. Ao afastar-se as pernas, percebe-se uma fenda longitudinal estendendo-se da protuberância pré-pubiana às cercanias do ânus. Na parte superior, encontra-se um corpo peniforme, com 4 ou 5 centímetros de comprimento, de seu ponto de inserção à extremidade livre, a qual tem a forma de uma glândula recoberta por um prepúcio levemente achatado na parte inferior e imperfurado [...].<sup>99</sup>

A descrição médica narra detalhadamente todos os “fatos” anatômicos que asseguravam que Herculine era um homem. Posteriormente a essa constatação, ou seja, à descoberta da *verdade*, foi concretizado um processo jurídico para troca de identidade. A partir desse momento, Herculine passa a ser considerada legalmente um homem. A mudança lhe causou grandes sofrimentos. Ela foi afastada de sua família e proibida de lecionar. Mudou-se para Paris, onde tentou trabalhar e viver como um homem *normal*, mas não conseguiu se adaptar e acabou se matando. Os médicos encontraram ao lado de seu corpo o manuscrito “Minhas Memórias”. No diário, Herculine narra as desventuras de sua história pessoal, da infância alegre ao auto-exílio imposto pela troca forçada da identidade de gênero.

A hipótese de que o sexo é uma construção cultural, social e linguística foi afirmada por Michel Foucault ao longo de sua carreira. É, no entanto, no prefácio do livro *Herculine Barbin — O diário de uma hermafrodita*, que o filósofo interroga-se decisivamente acerca da obrigatoriedade de possuímos “verdadeiramente de um sexo verdadeiro”.<sup>100</sup> Ele questiona de forma categórica a criação dos gêneros sexuais como imposições sócio-culturais e políticas. Ao relatar a história e o drama pessoal vivido por um indivíduo que não se enquadrava socialmente no sistema de gêneros vigente, Foucault revela a violência de um sistema que se baseia na busca da *verdade*.

---

<sup>99</sup> CHESNET *apud* FOUCAULT, 1983, p. 116-117.

<sup>100</sup> FOUCAULT, 2004, p. 82.

Assim como as travestis de *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru*, Herculine apresenta um gênero “desviante” do ponto de vista hegemônico<sup>101</sup>, por isso, sua identidade precisa ser enquadrada e corrigida. O que aproxima Herculine das travestis é menos o fato da imprecisão dos caracteres sexuais e sim a obsessão médica e jurídica em normalizar e heterossexualizar os indivíduos. A interpretação que fazemos desta história é que, quer a ambiguidade sexual seja fabricada (travestis) ou inata (intersex), a sociedade não se mostra preparada, nem disposta, a aceitar a ambivalência sexual dos indivíduos.

Se por um lado, como afirma Foucault, os discursos sobre a sexualidade também podem ser lidos como uma crônica da repressão, resultado do puritanismo religioso e da moral burguesa, a profusão de discursos sobre o sexo teve, em contrapartida, uma característica revolucionária. Em *A História da Sexualidade*, Foucault nega a *hipótese repressiva*<sup>102</sup>, pois acredita que, paralelamente à repressão, o sujeito moderno foi sistematicamente incitado a falar sobre o sexo, ou seja, colocar o sexo e o desejo em pauta. As conquistas pós-modernas no campo dos direitos das mulheres e dos homossexuais são resultado desse convite à reflexão. A profusão discursiva contribuiu de certa forma, para o questionamento das teorias ancoradas nas visões essencialistas. Novas perspectivas teóricas foram fundadas, entre elas, a psicanálise, que possivelmente é o discurso que mais tratou e, continua tratando, as questões referentes à sexualidade humana.

---

<sup>101</sup> O conceito de hegemonia utilizado nesta dissertação refere-se às relações de poder e domínio entre as classes sociais. Para o marxista inglês Raymond Williams, a hegemonia atua como controle político direto. Pressupõe, neste sentido, uma dominação por parte da classe dominante e uma aceitação/incorporação por parte dos subordinados. No campo da sexualidade, essa relação de poder se estabelece a partir da normatização da sexualidade heterossexual e monogâmica, como base de referência para as sexualidades periféricas ou contra-hegemônicas.

<sup>102</sup> Termo cunhado por Michel Foucault na obra *História da Sexualidade*. O filósofo refuta a hipótese de que a sexualidade seja exclusivamente um discurso pautado pelo controle e pela interdição. Segundo Foucault, a abertura discursiva sobre o sexo e a sexualidade, iniciada no século XVIII, comprova a existência de uma ideologia que nem sempre é repressiva. Neste sentido, a hipótese repressiva reduz a vontade de saber a um conjunto de proibições.

### 2.1.2 – Freud e a sexualidade

Sigmund Freud foi um dos primeiros médicos a elaborar um pensamento sobre a homossexualidade que não estivesse atrelado a uma visão patológica ou moralizante. Embora muitos desses conceitos mereçam revisão, o pai da psicanálise desenvolveu teses que tinham como objetivo examinar a fundo a repercussão que a sexualidade tinha na vida dos indivíduos. Ao questionar a primazia da razão e evidenciar o estatuto repressor da cultura, Freud cimentou uma nova hipótese sobre o sujeito, em contraposição à tradição filosófica clássica, baseada na racionalidade e na consciência. A descoberta do inconsciente como um teatro/fábrica de representações/produções, que rompe com a hegemonia da razão e direciona o sujeito para regiões inóspitas de sua existência, é uma importante contribuição que permite compreender como a cultura incide sobre o sujeito na forma de proibições, tabus e regras.

O sujeito freudiano é o sujeito moderno por excelência, afirma o filósofo Stuart Hall, em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2005). Segundo ele, Freud mostrou ao mundo que as identidades não são instâncias fixas ou permanentes, configuradas em torno de um “eu” coerente e imutável, mas, ao contrário, elas estão sujeitas a mudanças e deslocamentos bruscos e contraditórios. O homem contemporâneo é um sujeito descentrado, descontínuo e plural, que lida com sentimentos e pulsões multidirecionais. A descontinuidade, neste sentido, é um conceito crucial para entendermos as sexualidades que fogem à regra e se posicionam na fronteira do que é aceito como “normal”.

Embora essas descobertas sejam contribuições significativas que a psicanálise forneceu ao mundo moderno, atualmente, diversos autores que estudam o sexo a partir da diferença e não a partir da norma, criticam o pensamento freudiano quando este se fixa exclusivamente na tríade: complexo de Édipo, inveja do pênis e medo da castração.

Feministas contemporâneas como Gayle Rubin, Monique Wittig, Luce Irigaray e Judith Butler, desconstruem a teoria freudiana como forma de evidenciar as marcas do

falocentrismo na discussão teórica sobre a construção dos gêneros. Ao questionar o freudismo, a primazia do falo e a feminilidade como instância essencial, as teorias feministas instauraram a *diferença* como elemento político e identitário. Um exemplo de como a psicanálise foi apropriada e colocada em xeque pelas feministas é observado na obra da socióloga norte-americana, Gayle Rubin. No texto “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, Rubin situa historicamente a opressão sofrida pelas mulheres ao longo dos séculos e aponta a teoria freudiana sobre a sexualidade feminina<sup>103</sup>, como uma importante estratégia de manutenção da estrutura falocêntrica.

É, em grande parte, em função desses trabalhos que a crítica feminista foi interpretada e apropriada, a partir da década de 70, pelos movimentos civis que reivindicavam os direitos das minorais sexuais, como gays, lésbicas e travestis — grupos identitários que desestabilizam a estrutura sexo/gênero. Porém, no que tange à conceitualização do homossexualidade, Freud contribui para um melhor entendimento da questão. Sinônimo de aberração, anomalia ou ato deplorável, a homossexualidade foi considerada durante muito tempo uma perversão.<sup>104</sup> Esse conceito vigorou até o século XIX. A sodomia, ato sexual que não visava à procriação, era considerada um pecado capital. O psicanalista Jurandir Freire Costa destaca que os homossexuais masculinos eram vistos como portadores de uma sexualidade perversa, já que orientavam seu desejo para as pessoas do mesmo sexo. O homem invertido (antinatural) apresentava um duplo desvio: tanto seu prazer sexual quanto sua sensibilidade nervosa eram considerados femininos. Essa explicação interessava o

---

<sup>103</sup> A teoria psicanalítica clássica da feminilidade parte do pressuposto de que a criança do sexo feminino, até entrar na fase da puberdade, fixa seu prazer e sua erotização no clitóris. Ao se deparar com o medo da castração, desvia o desejo que sente pela mãe para o pai e entra no jogo (masoquista para Freud) da troca simbólica, no qual ela (a menina) não possui o falo, mas o deseja. Ou seja, a menina direciona sua pulsão clitoriana ativa e prazerosa para o prazer vaginal, passivo e com fins reprodutivos. Tornar-se feminina, ou uma mulher sexualmente madura, significa, a partir da teoria freudiana, abdicar do prazer clitoriano. Entrar no universo do efetivamente feminino pressupõe obediência à “regra do jogo” que estabelece que para cada sexo, se deve desempenhar um papel social.

<sup>104</sup> Para Freud a perversão, do latim *per vertere* (colocar de lado), caracteriza-se pela manutenção da sexualidade infantil, polimorfa por natureza, na vida adulta. A criança experimenta o prazer de diversas formas e com variadas partes do corpo. Com o amadurecimento, espera-se, segundo Freud, que o sujeito direcione sua libido para os órgãos sexuais. O não direcionamento do desejo e do prazer para os genitais e sim para zonas eróticas “secundárias” é, para a Freud, uma perversão da sexualidade “normal”. Com o tempo a palavra perversão associou-se pejorativamente a uma série de comportamentos sexuais considerados desviantes.

sistema coercitivo e ideológico da época, *as formas de poder-saber* apontadas por Foucault, que classificavam a homossexualidade como contrária aos interesses da reprodução humana, uma “ameaça à família, à raça e à sociedade”.<sup>105</sup>

O alemão Karl Ulrichs foi o primeiro pesquisador a formular uma teoria científica sobre a homossexualidade. Considerada emancipada para a época (1864), seus estudos baseavam-se na premissa de que a condição homossexual não era um vício ou desvio de caráter — como imaginavam os moralistas da Idade Média — mas sim uma característica congênita, signo inato de degeneração nervosa, natural a determinados indivíduos. Ulrichs acreditava que a descoberta de uma base biológica para a homossexualidade permitiria um tratamento mais igualitário entre heterossexuais e homossexuais.

Embora também utilize o termo inversão, Freud, no texto “Três Ensaio sobre a Sexualidade” se distancia do pensamento de Ulrichs e afirma que a natureza da inversão “não pode ser explicada, quer pela hipótese de que é congênita, quer pela hipótese de que é adquirida.”<sup>106</sup> Ele refutava todas as teorias que tentavam encontrar uma gênese comum para a homossexualidade. No final do ensaio, Freud chega à conclusão de que não possui dados suficientemente legítimos para explicar a origem da homossexualidade.

Verificamos, pois, que com os dados que possuímos até o presente, não nos é possível apresentar uma explicação satisfatória e bem fundamentada da origem da inversão. Entretanto nossa investigação nos colocou na posse de certos conhecimentos que talvez nos venham a ser de maior importância que a solução do problema.<sup>107</sup>

A ideia de que a sexualidade falta na infância, começa na época da puberdade e se exterioriza por meio da atração incontrolável em relação ao sexo oposto representa, para Freud, “mitos” que não têm reflexo ou contrapartida com a realidade. Segundo o psicanalista, os invertidos não eram degenerados. Essa afirmação abriu espaço para uma aceitação mais ética da diferença. As preferências e práticas sexuais não são, afirma Freud, universais. E esse fato não decorre de uma degeneração nervosa, tampouco de uma moral perversa ou promíscua. Esses fatos existem e se expressam em certa parte dos seres

---

<sup>105</sup> COSTA, 1995, p. 36.

<sup>106</sup> FREUD, 1969, p. 141.

<sup>107</sup> FREUD, 1969, p. 148.

humanos. O espectro da sexualidade humana é altamente complexo e diversificado. O fato é que a sexualidade se impõe aos indivíduos, seja por questões psíquicas e sociais, seja por questões biológicas. É verdade também que, até o momento, nenhuma pesquisa conseguiu apresentar argumentos conclusivos sobre a questão. Neste sentido, o pensamento freudiano revela uma incompletude que está em sintonia com as teorias pós-modernas sobre o sexo, que rejeitam a hipótese de que a homossexualidade é um *problema* a ser solucionado.

Entretanto, mais de cem anos após ter escrito sobre a inversão, a homossexualidade continua sendo um fantasma que assombra as famílias, especialmente em culturas como a brasileira, fortemente influenciadas pelo catolicismo. A homossexualidade é assimilada, muitas vezes, como uma ameaça social, ou, nas palavras do bandido Cabeleira, em um trecho do livro *Cidade de Deus*, um “câncer que lhe come o estômago”.<sup>108</sup> A intolerância de Cabeleira é peça fundamental para entender como o discurso sexual conservador — resultado da moral burguesa e religiosa do século XIX — reprime as práticas sexuais minoritárias. A personagem apresenta uma subjetividade dilacerada por conflitos internos e traumas. O narrador introduz de forma curta, porém, precisa uma breve biografia do bandido: “Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta de zona e o irmão, viado [...] ter um irmão viado foi uma grande desgraça na sua vida.”<sup>109</sup>

O pensamento da personagem está carregado de discriminação, revolta e incompreensão. Cabeleira acredita que a homossexualidade do irmão (Ari) — que ao longo da narrativa se transforma na travesti Soninha Maravilhosa — é a principal causa de sua vida de miséria e exclusão social. Em função da vergonha que sente pelo fato de ter um irmão “viado”, Cabeleira abandona o núcleo familiar e passa a viver em Cidade de Deus, onde inicia sua vida no mundo da criminalidade. Cabeleira não só recusa a homossexualidade do irmão, como constrói sua própria identidade sexual reforçando essa diferença. Ele potencializa sua masculinidade, como forma de opor-se radicalmente à orientação sexual de Soninha. Cabeleira faz uso do revólver, da violência e do seu órgão sexual para afirma-se como *homem de verdade*, afastando-se, assim, da ameaça do feminino.

---

<sup>108</sup> LINS, 2000, p. 25.

<sup>109</sup> LINS, 2000, p. 49.

A relação conflituosa e tensa vivenciada pelos dois irmãos, no romance *Cidade de Deus*, é uma prova de que o jogo da alteridade sexual é, na maioria das vezes, traumático e violento. Ao recusar a homossexualidade de Soninha Maravilhosa, Cabeleira não permite que o irmão possa expressar-se a partir de sua alteridade, ou seja, do travestismo. Soninha só passa a se travestir completamente e freqüentar, sem medo, as ruas da Cidade de Deus depois que o irmão é assassinado. Paradoxalmente, a morte de Cabeleira é o início da liberação da travesti, que pode, enfim, viver o papel e o gênero sexual que deseja.

É a partir dessa perspectiva, da margem, que esse trabalho se orienta. Neste sentido, propomos que as sexualidades fronteiriças devam ser problematizadas e estudadas, mas não questionadas em termos de se são “boas” ou “ruins”, “normais” ou “anormais”. Elas devem ser investigadas e aceitas em sua riqueza simbólica e naquilo que nos ensinam sobre os seres humanos: que são múltiplos e inconstantes, que são singulares e por que não “inclassificáveis”.

### **2.1.3 – Subversão de gênero**

Tradicionalmente, a principal exigência do movimento feminista foi a substituição da categoria de sexo pela de gênero. O objetivo era investigar e denunciar como as imposições culturais, os tabus, as regras e as interdições sociais operavam na subjetivação dos indivíduos, especificamente na construção do feminino. Para as feministas do século XX, o dado biológico deveria ser suplantado a favor do dado social e todos os estudos neste sentido tinham como objetivo investigar o grau de “fabricação” presente na construção do papel social da mulher.

No entanto, o feminismo clássico apresenta lacunas e deve, segundo Judith Butler, ser repensado. Renunciando a noção tradicional de gênero, a favor da subversão de todas as categorias sexuais existentes, Butler propõe uma revisão dos termos e conceitos que norteiam a plataforma política e ideológica do feminismo atual. A pesquisadora denuncia

que não apenas o gênero é uma construção, bem como grande parte das teorias sobre a sexualidade.

Nesta perspectiva, as identidades não podem ser analisadas isoladamente, sem levarmos em conta as relações que estas estabelecem com o poder e com as categorias de classe, raça, geração, localização geográfica e étnica.

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.<sup>110</sup>

A principal crítica que ela faz ao feminismo tradicional é a fixidez ontológica do conceito de identidade. Segunda essa perspectiva, não existiria uma categoria universal denominada mulheres. Neste sentido, uma política de representação estaria fadada a ser uma política parcial, já que a categoria “mulheres” é um fluxo intenso e contraditório de desejos, demandas e aspirações. Em oposição ao conceito de gênero, Butler sugere uma interpretação múltipla do sexo, reforçando a tese de que nem sempre existe uma correlação exata entre sexo e gênero.

Na pós-modernidade, as identidades sexuais são cada vez mais fluídas, não são idênticas, apontam para direções divergentes e, em função dessa natureza movente, são representações e atos ímpares. Os gêneros tradicionais, aqueles que mantêm coerência entre sexo e papel social, dão lugar aos gêneros múltiplos, performáticos e subversivos. As identidades apresentam-se embaralhadas e desordenadas, sem que isso tenha uma conotação pejorativa. Nessa perspectiva, as identidades podem ser apreendidas como resultados, produções, fluxos, performances e acontecimentos. Neste sentido, podemos compreender o corpo travesti como uma produção que parafernaliza e dilata nossas concepções sobre o masculino e o feminino, propondo uma ampliação das categorias de gênero e de identidade.

---

<sup>110</sup> BUTLER, 2003, p. 25.

## 2.2 – Corpos de mulher, corpos de máquina: feminino e técnica no corpo híbrido da travesti

Como já foi dito, os movimentos contraculturais da década de 70 provocaram uma verdadeira revolução na forma como determinados grupos minoritários passaram a se articular politicamente. Associações como o movimento negro, o feminismo, o movimento de direitos dos homossexuais e os movimentos estudantis ocuparam um espaço de atuação até então inédito na história da humanidade. Essa visibilidade se deu, como observa Stuart Hall, a partir do momento em que diversos “descentramentos” foram empreendidos no campo da política. Entre eles, o enfraquecimento das instâncias de representação ligadas exclusivamente ao conceito de classe e uma crescente “politização” dos grupos minoritários. Essa “política da diferença” permitiu que espaços totalmente novos da vida social, como a sexualidade, pudessem ser discutidos mais profundamente, questionando o caráter fixo das identidades sexuais.

É nesse contexto que surgem as *identidades trans*: travestis, transexuais e transgêneros reivindicam o reconhecimento de formas particulares de expressão e manifestação de suas demandas sexuais. O prefixo *trans*, no campo da sexualidade, significa ir além, ultrapassar a rigidez do binarismo dos gêneros e apresentar subjetividades pautadas por definições sexuais menos fixas e estabelecidas. Os papéis tradicionais feminino/masculino são colocados em xeque, revistos e ressignificados, alargando as fronteiras dos gêneros sexuais.

Personagem que vem se tornando mais frequente na literatura contemporânea, as travestis são as legítimas *outsiders* da cultura brasileira. Segundo os manuais de sexologia, travesti é o homem ou a mulher que se veste e assume características físicas, psicológicas e sociais do sexo oposto. Essa definição não pressupõe a homossexualidade — a história está cheia de exemplos de homens que se travestiam e, no entanto, mantinham relações sexuais e afetivas com mulheres. Porém, as personagens travestis analisadas nesta dissertação são, em sua totalidade, homossexuais. São o que podemos chamar de um tipo moderno de travestis:

homens que modificaram efetivamente seus corpos e incorporaram a interpretação desse novo papel social 24 horas por dia.

Apresentar uma definição categórica sobre as travestis é uma tarefa delicada, já que as fronteiras que separam as transexuais — pessoas que realizaram a cirurgia para troca de sexo — das travestis são cada dia mais borradas. Juridicamente, o que diferencia uma categoria da outra é a presença do órgão sexual masculino. Porém, muitas travestis se auto-definem como transexuais ou transgêneros, mesmo possuindo pênis.

A psicanalista francesa Catherine Millot ressalta essa mesma dificuldade. Na obra *Extrasexo: Ensaio sobre o transexualismo* (1992) ela explica que o limite entre uma travesti interessada em conservar seu órgão sexual e uma transexual que sente repulsa do seu pênis é confusa e difícil de precisar. Em *Cidade de Deus*, Soninha Maravilhosa é uma personagem forte e corajosa, apresenta traços que podem ser considerados masculinos, entretanto, ela sente-se aprisionada a um corpo de homem e sonha em ser uma mulher *de verdade*.

Em função dessa polêmica, optamos por utilizar a expressão *identidade trans* e *corpo trans* também para designar as travestis, partindo do entendimento de que uma *identidade trans* é pautada pela subversão dos limites convencionais dos gêneros sexuais, não importando se essa subversão é radical ou reversível.

### **2.2.1 – Infância**

Os primeiros indícios de uma *identidade trans* podem transparecer ainda na infância. Embora não seja possível uma generalização, um conjunto de etnografias<sup>111</sup> realizadas com travestis brasileiras mostra que as características desse gênero são percebidas desde muito

---

<sup>111</sup> Foram pesquisadas etnografias realizadas com travestis nas cidades do Rio de Janeiro (Hélio Silva), Porto Alegre (Marcos Benedetti) e Salvador (Don Kulíck).

cedo. Segundo o antropólogo Marcos Benedetti, é na infância que a travesti vivencia as primeiras experiências de um feminino duplo.

Benedetti explica que a criança estabelece uma relação imaginária com o seu corpo, sendo tomada por uma fantasia, às vezes irrefreável, de possuir e se auto-identificar com o corpo feminino. Inicialmente, esse processo se dá como um jogo. Escondida dos familiares, a criança veste uma peça de roupa da mãe ou da irmã, passa batom e perfume, inserindo-se no mundo da fantasia. À medida que amadurece, o adolescente travesti desenvolve uma série de narrativas e dispositivos que aproxima, ainda mais, o seu corpo real (de homem) do corpo fabricado das travestis. É nessa etapa que iniciam as transformações mais permanentes, como a depilação dos pêlos e a ingestão de hormônios femininos, como pode ser observado nos livros *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru* e que serão analisados detalhadamente no último capítulo desta dissertação.

É fundamental ressaltar que nem todas as crianças que se sentem atraídas pelo universo ou pelas brincadeiras do sexo oposto são “potenciais” travestis. Essa correlação não possui nenhum fundamento científico. Neste sentido, quando postulamos que a travesti vivencia na infância o desejo ou a experiência de trocar os papéis de gênero, baseamos esta afirmação nos relatos de antropólogos que trabalharam com a questão. Não devemos interpretar esses dados como verdades categóricas e/ou universais a respeito da formação de uma *identidade trans*.

Como explica Benedetti, a fabricação do *corpo trans* é um processo lento e cuidadoso, que segue o movimento do externo e provisório (maquiagem, roupas femininas, cabelo) para o interno e irreversível (hormônios que interrompem o crescimento dos pêlos e afinam a voz, além das cirurgias plásticas).

No entanto, esse processo não é simples. A travesti se transforma, quase sempre, de forma clandestina e solitária. Ela teme as reações (violentas e discriminatórias) da sociedade e da família. Só com o passar do tempo, quando decide, enfim, assumir sua identidade, o “outro” e a rua (entendida como o espaço público e social por onde a travesti transita)

entram no jogo da alteridade. Nesse momento, uma espécie de segundo nascimento para a travesti, ela precisa confrontar o seu corpo — híbrido e ambivalente — com as concepções que as pessoas têm sobre o que é normal e o que é anormal em termos de sexualidade.

Para muitas travestis, esse processo é extremamente angustiante e conflituoso, já que algumas se sentem possuidoras de um gênero “desviante”, como é o caso da personagem Soninha Maravilhosa. O imaginário orienta-se para o feminino; o corpo, a biologia e a sociedade para o masculino. Porém de alguma forma, a travesti resolve essa questão, já que catalisa o desejo de ser mulher para a construção do *corpo trans*. O corpo da travesti passa a ser cenário de novos significados, transforma-se em linguagem, em significante e, como tal, se expressa, comunicando algo que está para além das nossas concepções limitadas acerca da sexualidade humana.

A imagem que se revela à travesti é a do corpo feminino — símbolo fetiche, signo de beleza, fragilidade, exuberância, poder, mistério e sedução. A fantasia da travesti é possuir um corpo feminino, mas não um corpo de mulher convencional. A ideia que a travesti constrói de si diante do espelho e, posteriormente, na rua, habita outra ordem de representação. Nessa perspectiva, propomos que o corpo da travesti — amparado por um conceito de corpo feminino “ideal” — representa apenas determinados traços desse corpo, já que ela nunca alcançará a totalidade de um corpo feminino.

O corpo real da travesti é o seu corpo de homem. O corpo imaginário é o corpo de mulher. Como resultado dessas duas ordens: o masculino real e o feminino fantasístico, as travestis constituem o que propomos chamar de corpo indéxico, algo que se situa no plano do índice, da indicação ou, nas palavras de Humberto Eco “algo que dirige a atenção para o objeto indicado por meio de um impulso cego”.<sup>112</sup> Esse impulso cego é o corpo da travesti, híbrido de masculino e feminino, que é capaz de criar nas pessoas a ilusão de que é um corpo feminino, mesmo não o sendo efetivamente.

---

<sup>112</sup> ECO, 1976, p. 99.

O significante (*corpo trans*) liga-se ao significado (travesti) e vice-versa, tendo como base a experiência do interpretador. Nós, interpretadores, amparados pelo nosso repertório de imagens culturais, detectamos nas travestis indicações tanto de um corpo matriz que é masculino quanto de um corpo imaginário que é feminino. Esse é o duplo estatuto do *corpo trans*: 1) criar cadeias de significações que partem da fantasia do corpo feminino e, 2) como resultado desse processo de ressignificação, inventar e postular um conjunto de novas identificações e códigos que confirmam a criação de um novo gênero, o *gênero trans*, com suas inúmeras especificidades.

O gênero das travestis se pauta pelo feminino. Um feminino tipicamente travesti, sempre negociado, reconstruído, re-significado, fluido. Um feminino que se quer evidente, mas também confuso e borrado, às vezes apenas esboçado. O feminino da travesti é um constante jogo de estímulos e respostas entre o contexto específico de determinada situação e os sentimentos e concepções da travesti a respeito dos domínios do gênero. É o feminino travesti.<sup>113</sup>

O que está explícito na fabricação do *corpo trans* é sua aproximação com o feminino, o que está implícito, porém, é o combate ostensivo à masculinidade. A travesti tenta apagar todas as marcas, principalmente a voz e os pêlos, que fazem com que ela seja reconhecida como homem. A alteração empreendida pela travesti requer investimentos psicológicos e financeiros altos. A finalidade é criar uma unidade *trans*, estabelecer novas relações entre o corpo despedaçado/masculino e o corpo simbólico/feminino. Dos cuidados com a maquiagem e o cabelo aos implantes de silicone, a partir do momento em que a travesti decide se transformar, diversas intervenções são feitas para neutralizar as características masculinas e potencializar as femininas.

Com o avanço da técnica, um verdadeiro arsenal de produtos e operações cirúrgicas coloca-se à disposição da travesti: hormônios femininos podem ser comprados na farmácia, alterando radicalmente a voz e as formas do corpo; a operação para troca de sexo é uma prática legalizada no país e, embora tenha um custo alto, muitas travestis já se submeteram à cirurgia. Esse desenvolvimento mostra que a linha que separa o masculino do feminino é tênue e pode ser subvertida a cada dia.

---

<sup>113</sup> BENEDETTI, 2007, p. 96.

Na fabricação dessa nova imagem, *corpo índice*, todos os atributos considerados essencialmente femininos como a boca, os cabelos, as unhas e as roupas, com atenção especial para os decotes e os sapatos de salto alto, entram na confecção do gênero *trans*. É essa mulher, uma mistura de Marilyn Monroe e Madonna, que elas idealizam. O imaginário das travestis não abarca simplesmente a forma de se vestir ou se maquiar, como explica o antropólogo Hélio Silva, contempla, também, uma conduta tipicamente feminina, ou melhor, aquilo que as travestis “interpretam” como sendo feminino: a voz, o jeito de andar e movimentar os quadris, como mexer os cabelos e cruzar as pernas, enfim, uma coreografia que é ensaiada a exaustão e que tem como objetivo final representar e performatizar a *feminilidade*. O que revela que a imagem que a travesti constrói da mulher é, quase sempre, uma imagem estereotipada, certas características são ressaltadas em detrimento de outras, uma imagem midiaticizada e construída pelo cinema, pela TV e pelas revistas de moda.

A identidade construída se concretiza em uma direção social. Portanto se constrói para se demonstrar, para aparecer, para pleitear existência plena. A construção de uma identidade implica, pois, um aprendizado, em que roupas, gestos, posturas e expressões, maneiras de andar, formas de pegar vão sendo testados e readaptados em função dos sinais que, num sistema de feedback, a sociedade vai emitindo para o ator que concomitantemente vai incorporando seu personagem.<sup>114</sup>

Quando a travesti parte de uma imagem midiaticizada, carregada de significados comerciais, sexuais e culturais, e inicia seu processo de transformação corporal, ressignificando e alterando a identidade matriz, ela se insere no mundo da representação. O corpo e o gênero *trans* apresentam um funcionamento particular que coloca sob suspeita nossas definições sobre masculino e feminino, gêneros, fronteiras e papéis sexuais. O *corpo indíce* das travestis estabelece com o universo imagético que nos cerca uma série de relações: é fetichizado pela indústria cultural, altamente valorizado no mercado da prostituição; é alvo de acusações e do puritanismo católico, funcionando, ao mesmo tempo, como bobo da corte e bode expiatório. Na maioria das vezes, as travestis são um joguete descartável na mão da sociedade que insiste em aceitar a sexualidade humana em termos exclusivamente heterossexuais e binários.

---

<sup>114</sup> SILVA, 2007, p. 162.

Para esse *corpo indéxico* existir, para que tenha valor de verossimilhança com o corpo feminino, é necessário que haja uma terceira personagem. Assim, como para existir a fala (a simbolização primordial) deve existir a tríade eu/você/linguagem, para que o corpo da travesti tenha valor simbólico, seja apreendido como um *corpo trans* e circule socialmente enquanto tal é preciso haver a técnica. É a técnica que realiza a mediação entre o fato masculino e a ficção do feminino, materializando e denotando cada parte do corpo híbrido da travesti. A técnica, no caso das travestis, são os inúmeros procedimentos de alteração corporal já destacados.

A americana Donna Haraway, em seu estudo sobre o *cyborgs*, fornece pistas para entender esse híbrido de máquina e homem que configura as subjetividades na Pós-Modernidade. Para Haraway, a mulher pós-feminismo apresenta características maquinicas, resultado da necessidade de transformação que a contemporaneidade impôs às mulheres.

[...] as feministas (e outros) necessitam de reinvenção cultural constante, da crítica pós-modernista e do materialismo histórico; apenas um *cyborg* teria essa oportunidade. As velhas dominações do patriarcado branco e capitalista parecem nostalgicamente inocentes hoje: elas normalizaram a heterogeneidade, por exemplo, entre homem e mulher, preto e branco. O “capitalismo avançado” e a pós-modernidade libertam a heterogeneidade sem uma norma e nos encontramos achatados sem subjetividade, que requer profundidade, até mesmo profundidades sufocadas e hostis [...]. Se nos encontramos aprisionados pela linguagem, então a fuga dessa prisão requer uma linguagem poética, um tipo de enzima de restrição cultural para auxiliar na decodificação; a heteroglossia *cyborg* é uma forma de política cultural radical.<sup>115</sup>

Embora Haraway relacione os *cyborgs* às mulheres, a personagem cibernética dos filmes de ficção científica também nos interessa, enquanto metáfora que se aproxima da travesti. *Cyborgs*, transgêneros e travestis seriam criações de um mundo pós-gênero, do qual nos fala Judith Butler, em que as fronteiras sexuais e tecnológicas são rompidas e reconfiguradas radicalmente. O *cyborg* aparece quando a fronteira entre humano e máquina é transgredida, a travesti também subverte os limites entre feminino e masculino, apresentando um corpo ambivalente e embaralhado.

---

<sup>115</sup> HARAWAY, 1994, p. 247-248. (grifo da autora)

Um *cyborg* é um organismo cibernético híbrido: é máquina e organismo, uma criatura ligada não só a realidade social como a ficção. A realidade social é experimentada por meios das relações sociais, nossa construção política mais importante, capaz de elaborar a ficção de mudar o mundo [...]. O *cyborg* é um tipo de ficção e experiência vivida que muda aquilo que foi estabelecido como experiência feminina nas últimas décadas do século XX.<sup>116</sup>

Assim como o *cyborg* altera a noção de humano, a travesti altera a noção de feminino. Se pensarmos nas divas do universo *pop* (super modelos, celebridades, atrizes hollywoodianas etc.), o corpo perfeito de algumas travestis modifica a concepção de beleza que as mulheres têm de si mesmas. No entanto, é importante destacar que muitas travestis buscam o corpo perfeito de forma irresponsável, arriscando-se a cirurgias e intervenções estéticas perigosas, fato observado na relação que elas estabelecem com as bombadeiras — pessoas (geralmente travestis mais velhas) que realizam de forma clandestina a aplicação de silicone.

No livro *Estação Carandiru*, Varella narra a história de uma travesti que sofreu complicações devido ao excesso de silicone industrial aplicado nas nádegas. A busca pelo corpo perfeito pode se transformar em tragédia, já que algumas pessoas rejeitam a substância e acabam morrendo em decorrência de processos inflamatórios graves. Só é possível entender tal risco, se compreendermos que o corpo é o principal elemento de afirmação da travesti. A relação ficcional que a travesti estabelece com seu corpo é o principal elemento de constituição *da identidade trans*, já que é no corpo que ela se reconhece, identifica-se e cria, a partir daí, sua subjetividade polissêmica.

A identidade múltipla das travestis é um caso paradigmático de indivíduos que subvertem a política dos gêneros. As diferenças anatômicas entre homens e mulheres desempenham um papel secundário na construção desse gênero que se afirma e se legitima a partir da performance<sup>117</sup>, da representação/interpretação, e do seu diálogo, infelizmente, violento e ambíguo, com a sociedade. Ao caminhar entre os dois gêneros, a travesti reforça sua marginalidade. Por outro lado, é símbolo de resistência diante de uma sociedade que define

---

<sup>116</sup> HARAWAY, 1994, p. 243.

<sup>117</sup> No capítulo 3, discutiremos a escrita performática, porém, convém ressaltar que o conceito de performance que utilizamos em relação as travestis refere-se ao nível de encenação da feminilidade.

politicamente as orientações e opções sexuais das pessoas. Ao transgredir o binarismo dos sexos e afirmar o caráter fragmentado, inconcluso e incompleto de sua identidade, a travesti instaura uma nova geopolítica do corpo, lidando de forma inédita com a ideia de fronteira. Uma fronteira pode ser tanto uma delimitação física (um muro, um rio) quanto um limite imaginário. É uma linha, real ou não, que separa dois territórios. No caso da sexualidade, separa duas subjetividades, duas formas de lidar com expressões como amor, afetividade e desejo. O travestismo, com sua riqueza de significados, revela que a verdade interna do gênero não passa de uma fabricação. Em sua expressão mais direta, a travesti pode nos ensinar que “a aparência é uma ilusão”.<sup>118</sup>

### **2.3 – Pobreza, Sexualidade e Violência: exclusão social e controle de subjetividades no Brasil**

Como vem sendo abordado, a sexualidade é uma construção social determinada historicamente por padrões e interdições culturais. O ser humano nasce macho, fêmea ou intersex e a sociedade os transforma em meninos e meninas, homens e mulheres. Para a antropologia, porém, ser homem ou mulher não são definições universais, pré-configuradas e que existem de forma similar em todas as sociedades. Essas categorias variam de cultura para cultura, como pode ser observado em diversos relatos etnográficos que têm como objeto de estudo os povos indígenas.

Peter Fry, no livro *O que é a Homossexualidade?* (1982), destaca o caso de uma tribo indígena norte-americana que apresenta uma organização de gêneros e papéis sexuais distinta da concepção tradicional que temos acerca da homossexualidade. Nessa tribo, era permitida a troca de papéis e funções de gênero, sem que o fato fosse avaliado como algo imoral ou desviante. Alguns índios da tribo eram considerados homens-mulheres (*berdaches*) e podiam decidir com qual sexo queriam casar ou manter relações sexuais. Segundo Fry, os *berdaches* eram uma espécie de divindade, já que a tribo lhes atribua o poder de prever o futuro e curar as pessoas.

---

<sup>118</sup> BUTLER, 2003, p. 195.

Os berdaches gozaram de prestígio e respeito dentro de contexto social e religioso em que a inversão de papéis sexuais era associada a poderes de profecia e cura. O berdache era em nada um “desviante”, era tão natural para os índios da América do Norte quanto um padre de batina para nós.<sup>119</sup>

Além dos *berdaches*, diversas tribos no continente Americano, como os Tupinambás, no Brasil, abrigavam em suas aldeias indivíduos “invertidos” sexualmente. Na tribo Tubinambá, os homossexuais masculinos eram chamados *tibira* e as lésbicas eram chamadas *çacoaimbeguira*. Na tribo dos índios Guaiiqui, do Paraguai, os índios que não demonstravam interesse ou habilidade para a caça — atividade atribuída exclusivamente aos homens — tinham o direito de viver como mulher. Eles deixavam o cabelo crescer, aprendiam a fabricar adornos — atividade essencialmente feminina — e podiam viver com outros homens, relacionando-se sexualmente de forma passiva. Os *Kyrypy-meno* (ânus-fazem-amor) também não eram considerados homossexuais. Não existia nesta sociedade uma escala de valor moral que definia os papéis sexuais de modo tão complexo como existe atualmente na sociedade brasileira.

Não existem identidades sexuais como “o homossexual” na nossa cultura, que define uma pessoa pelo seu suposto gosto por relações sexuais com pessoas do mesmo sexo. O que existem nessas culturas são identidades sociais e sexuais construídas de combinações de sexo biológico e papéis sexuais. Assim, uma mulher que desempenha o papel feminino (inclusive ela pode manter relações homossexuais e se comportar “femininamente”) é simplesmente uma mulher. Se ela desempenha o papel social masculino, ela se torna mulher-homem, ou *berdache*. Uma pessoa que é biologicamente masculina e que desempenha o papel social masculino também é definido como homem. Ele pode manter relações homossexuais enquanto se comporta “masculinamente” ou o que é freqüentemente chamado de “ativamente”. Se um indivíduo de sexo masculino desempenha o papel feminino então ele é chamado de homem-mulher, *berdache*, ou entre os Guaiiqui, *kyrypy-meno*.<sup>120</sup>

Esses estudos comprovam que toda definição sobre o sexo é uma classificação, sobretudo, cultural. A noção de homossexualidade não é um conceito homogêneo, que significa e/ou representa os mesmos sentidos e valores em todas as sociedades. Ao contrário, é um referente múltiplo que pode ser interpretado, de forma mais ou menos machista, mais ou menos excludente, dependendo da sociedade na qual esses sujeitos estão inseridos.

---

<sup>119</sup> FRY, 1982, p. 58.

<sup>120</sup> FRY 1985, p. 39.

### 2.3.1 – Homossexualidade à brasileira

No artigo “História da Sexualidade no Brasil”, o antropólogo Luiz Mott, afirma que a sexualidade do brasileiro foi construída a partir de três matrizes sexuais: o modelo judaico-cristão (importado da Europa pelos colonizadores portugueses), e os “modelos periféricos” (indígena e africano), sendo a principal característica do modelo judaico-cristão a sexofobia.

Diferentemente de outras culturas, onde deuses e sacerdotes praticavam toda sorte de “perversões sexuais” consideradas ou neutras do ponto de vista moral, ou mesmo virtuosas – a religião judaica prima pela dificuldade em conviver com os “vícios da carne”. Javé – diferentemente dos Orixás, de Apolo e Tupã, é um deus assexuado. O céu judaico-cristão – tão diverso dos congêneres dos muçulmanos e germanos – é um paraíso assexual, onde os que na terra foram virgens ou celibatários estarão mais próximos do trono do Cordeiro e da Virgem Maria.<sup>121</sup>

Como consequência dessa cultura, temos a monogamia, o machismo, a família nuclear, a imposição da virgindade às jovens, o tabu da nudez e o patriarcado. Para o antropólogo, é incorreta a crença de que os índios brasileiros e os negros possuísem uma conduta sexual homogênea. Ele sugere que não devemos falar de uma sexualidade única para índios e negros, mas sim de sexualidades. Apesar das inúmeras variações existentes, ambas apresentavam traços culturais de uma repressão sexual menos rígida que a sexualidade do europeu. Uma das explicações possíveis é que essas formas de sexualidade estavam presentes nas culturas ágrafas, baseadas na tradição oral, não possuindo, dessa forma, códigos e leis rígidos, como os “Dez Mandamentos”.

Se tomarmos como exemplo os índios brasileiros, basta lembrar o choque que a nudez destes causou nos portugueses. Além da nudez e da poligamia, os índios brasileiros possuíam vasto conhecimento acerca de ervas afrodisíacas e magias sexuais. Um saber considerado, pelos portugueses, como “coisa do Diabo”.

---

<sup>121</sup> MOTT. Disponível em <http://br.geocities.com/luizmottbr/artigos>.

No que tange à sexualidade dos africanos, Luiz Mott afirma que os traços mais comuns eram também a poligamia e as mutilações sexuais, que estavam associadas a ritos de iniciação. No contexto da escravidão, o modelo europeu impôs sua rígida moral sexual. Para controlar a sexualidade e os corpos dos índios e dos escravos, os portugueses exerciam com violência a vigilância sob as condutas sexuais desses dois grupos. Mott sugere que o “machismo a la brasileira”, é resultado da potencialização dessa violência por parte do homem branco, que refutava qualquer traço ou indício de feminilidade.

O que é observado no Brasil, afirma Peter Fry, é uma expressão sexual acentuadamente machista e sexista — que tem sua representação máxima na figura do *machão*. No país, os papéis sexuais são rigidamente separados. Esse processo inicia-se na infância: meninos e meninas são criados para se transformarem, respectivamente, em homens e mulheres. Os homens não devem chorar; estão proibidos de brincar de “coisas de menina” e precisam demonstrar coragem e valentia. O controle sob as meninas é menos forte na infância, porém, intensifica-se na adolescência, quando a família deve garantir a virgindade da filha. Meninas podem brincar de “brinquedo de menino”, mas aprendem, desde cedo, a valorizar e gostar das tarefas domésticas: costurar, limpar e cozinhar. Um jogo muito comum entre as meninas é a brincadeira de *casinha*, na qual a menina desempenha o papel da mãe e deve cuidar dos filhos, do marido e da casa. Em suma, as meninas brincam de donas de casa e de professoras, reforçando o instinto maternal, enquanto os meninos brincam de polícia e bandido, de bombeiro e de piloto de Fórmula I, reforçando as potências viris, de força, coragem e competitividade.

Na adolescência, a sexualidade dos rapazes é incentivada, convém que seja precoce e intensa. Já as moças devem chegar virgens ao casamento. É claro que esses padrões vêm se modificando nos últimos anos, principalmente nos grandes centros urbanos, porém percebemos, nas obras analisadas, fortes traços desse pensamento. No jogo dos papéis sexuais, o masculino significa força, virilidade, poder e atividade. Em contrapartida, o feminino é associado à beleza, à natureza, ao instinto e à passividade.

Homem não usa batom (a não ser durante o carnaval), menino não brinca com boneca e certamente não deve chorar. Afinal se pintar, cuidar de nenéns e ser sensível são

predicados femininos. O menino que toca nestes “cestos” e que não sabe manipular seu “arco”, logo percebe o perigo de suas contravenções. É chamado de maricas, mulherzinha etc.<sup>122</sup>

O sistema passivo/ativo funciona como modelo de explicação e interpretação dos papéis sexuais, no qual o masculino/ativo se contrapõe ao feminino/passivo. Esse mesmo modelo hierárquico é transposto para as relações homoeróticas. A posição ativa na relação sexual define se o indivíduo é homem ou mulher. No caso da relação homossexual, se é *bicha* ou *bofe*. No Brasil, *quem dá o cu é viado* ou *bicha*; *quem come é o macho* ou *bofe*.

A categoria “bicha” se define em relação a categoria “homem” em termos de comportamento social e sexual. Enquanto o “homem” deveria se comportar de uma maneira “masculina”, a “bicha” tende a reproduzir comportamentos geralmente associados ao papel de gênero feminino. No ato sexual o “homem” penetra, enquanto a bicha é “penetrada”. [...] Podemos perceber que as representações das relações sexuais-afetivas entre “homens” e “bichas” e entre “homens” e “mulheres” falam fundamentalmente sobre dominação e submissão e não sobre a “homossexualidade” em si. Isso fica claro quando lembramos que o homem neste sistema cultural pode manter relações sexuais com pessoas do mesmo sexo (isto é, relações homossexuais) sem com isso perder seu status de “homem” na medida que assume o papel “ativo” na relação.<sup>123</sup>

Ou seja, o ato de penetrar ou ser penetrado — ativo versus passivo — representa (na cultura brasileira) não só o nível de dominação e submissão presente nas relações sexuais, mas localiza a posição que o indivíduo ocupa dentro da hierarquia sexual.

Porém, esse modelo apresenta falhas. Duas figuras presentes no mercado sexual, o michê<sup>124</sup> e a travesti, subvertem a lógica de dominação sexual na qual quem penetra é “homem” e quem é penetrado é “bicha”. Tradicionalmente, o michê é o ativo e a travesti a passiva, porém trabalhos de campo realizados com os dois grupos mostram que entre quatro paredes, as possibilidades e combinações sexuais são menos fixas e mais indeterminadas. A travesti pode interpretar o papel ativo e o michê o passivo. Infelizmente, esse teatro de claros e escuros que constitui a sexualidade do brasileiro repercute, como podemos acompanhar pela mídia, em atos de violência explícita nas ruas das grandes cidades, nos presídios e nas favelas. E, embora os homossexuais sejam de forma geral alvo da

---

<sup>122</sup> FRY, 1985, p. 42.

<sup>123</sup> FRY, 1982, p. 90.

<sup>124</sup> Ver a obra *O Negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*, de Nestor Perlongher (1987)

homofobia, da violência e do preconceito, as travestis, pela própria exposição que a *identidade trans* pressupõe, são as principais vítimas dos crimes homofóbicos.

### 2.3.2 – Violência e homofobia

As travestis são discriminadas porque são pobres e porque são homossexuais. Restrições sociais e econômicas, somadas à discriminação, configuram um quadro de marginalização na qual a travesti é considerada um problema social, quase uma delinquente. Na obra, *Devassos no Paraíso* (2002), João Silvério Trevisan revela como as travestis brasileiras são sistematicamente ridicularizadas, perseguidas e punidas moralmente. A maioria das travestis é expulsa de casa precocemente, sem moradia e trabalho, elas começam a se prostituir antes mesmo de terem o corpo formado. A grande maioria não tem oportunidade de estudar ou aprender uma profissão. Vivenciam, como afirma Drauzio Varella, em *Estação Carandiru*, uma trajetória marginal: “Vêm todos de camadas mais pobres e, quando saem à noite, de seios crescidos e saia agarrada, são automaticamente identificados como perigosos, independentemente do que tenham feito. Presos, vão para o distrito.”<sup>125</sup>

De acordo com a Organização Não Governamental pernambucana, Leões do Norte, 70% das travestis do Estado são analfabetas. A maioria delas não suporta a pressão psicológica de professores e colegas e abandona as escolas. A única alternativa de trabalho é a prostituição. Não é errôneo dizer que as travestis, em sua grande maioria, são literalmente sugadas para o mundo da prostituição.

Por estarem na rua e apresentarem um corpo que não está em conformidade com seu órgão sexual, o que faz com que a homossexualidade das travestis não possa ser escondida, elas são alvo preferencial dos crimes homofóbicos. No livro *Violação dos direitos humanos e assassinatos de homossexuais no Brasil* (1999), Luiz Mott revela que o país é recordista mundial de crimes e assassinatos contra homossexuais. Segundo os dados, na década de 80, um homossexual (gay, lésbica ou travesti) era assassinado a cada quatro dias no Brasil. Em

---

<sup>125</sup> VARELLA, 1999, p. 155.

1999, a estatística passou para um homossexual morto por dia. Além dos assassinatos, os crimes homofóbicos também vêm crescendo. No ano de 1999, o Grupo Gay da Bahia registrou 223 episódios de violação dos direitos humanos de gays, lésbicas, travestis e transexuais. Desse total, 56 casos foram de violência contra travestis, ou seja, 34%. Proporcionalmente, as travestis são o grupo mais vitimado, já que, segundo a ONG Baiana, existem cerca de 10 mil travestis no Brasil em oposição aos 15 milhões de homossexuais.

Pesquisa por nós realizada, no site DHnet (Rede de Direitos Humanos e Cultura)<sup>126</sup>, notificou 63 casos de violência e discriminação contra travestis apenas no mês de fevereiro de 2008. “Travestis são explorados em presídio no Ceará”; “Travestis discriminados em shopping de Recife”; “Travesti é discriminada ao tirar carteira de identidade em Salvador”; “Família impede que filho namore travesti”; “Transexual é humilhada no Senac na Baixada Santista”, “Policiais espancam travesti em Salvador” etc. Como os episódios mostram, as travestis são vítimas tanto da violência física (agressões, assassinatos, espancamentos e execuções) quanto da violência simbólica (discriminação, humilhação e preconceito).

Sérgio Carrara e Adriana Viana, em pesquisa sobre violência letal contra travestis no Rio de Janeiro, mostram que entre as travestis vitimadas há predominância de indivíduos negros e pardos, o que indica que essas pessoas pertencem às camadas mais pobres da sociedade. Uma diferença observada, entre crimes contra gays e crimes contra travestis, é que os primeiros acontecem em casa, ou em quartos de motéis, já os segundos acontecem, na maioria das vezes, na rua. Para os pesquisadores, as travestis são particularmente vulneráveis aos crimes de execução, já que a atividade da prostituição as coloca em uma posição de exposição pública diária.

Os livros *Cidade de Deus*, de Paulo Lins e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella são obras que denunciam a violência sofrida pelas travestis. Como Lins, Varella faz das travestis um objeto central em sua narrativa, misturando episódios isolados e vozes para compor uma história fragmentada e realista. Além de revelar as relações de poder que

---

<sup>126</sup> [www.dhnet.org.br](http://www.dhnet.org.br).

permeiam o universo sexual, as obras evidenciam a intolerância contra as travestis em ambientes de criminalidade e pobreza. Além das tradicionais distinções de classe e raça — que também são expressas de forma contundente nas obras — os livros revelam como a orientação sexual desempenha um papel fundacional na conformação das identidades. Cor da pele, condição econômica e opção sexual são fatores classificadores e qualificadores da condição humana, seja no campo, nos centros urbanos, em presídios ou nas periferias das grandes cidades. No entanto, o que fica claro nas duas obras é como os três fatores, ao operar conjuntamente, configuram um quadro de discriminação moralista e perverso.

Com textos que desvelam os mecanismos de discriminação vivenciados pelas travestis Varella e Lins esboçam uma nova forma de produzir literatura na atualidade: narrativas que se enunciam a partir da margem e propõe um descentramento de personagens, focos e temáticas. Nesta perspectiva, a borda não é apenas o local de observação, é, principalmente, o espaço a partir do qual a literatura se insurge contra a centralidade, contra as ideias em seus devidos lugares e, no caso específico dos livros analisados, contra a hegemonia heterossexual.

### **CAPÍTULO 3**

## **MARGINALIZADOS SEXUAIS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

Como viemos tratando ao longo desta dissertação, literatura e sexualidade estabelecem relações cada vez mais significativas e produtivas. A literatura, por meio de diversas obras que têm como temática o comportamento sexual dos indivíduos, permite entrever como as identidades sexuais não são elementos estanques, pré-configurados ou determinados exclusivamente pelo dado biológico. Cada vez mais, na contemporaneidade, autores como Michel Foucault e Judith Butler entendem a sexualidade como uma construção social, modelada por uma junção de fatores subjetivos, sociais e culturais.

No caso da construção da identidade da travesti, a questão problematiza-se. As dúvidas, interrogações e questionamentos não apresentam uma resposta conclusiva. As ciências biológicas — a sexologia e a psiquiatria — tampouco as ciências humanas, conseguem uma explicação unívoca acerca do que é o travestismo e quais são os fatores (psicológicos, sociais, biológicos) que levam um indivíduo a se travestir.

Contudo, devemos reiterar que nosso objetivo neste trabalho não é encontrar uma “resposta” para o travestismo, e muito menos julgar, com base nas categorias normativas vigentes, se a identidade *trans* apresenta uma estrutura psicológica pervertida<sup>127</sup> ou não. Nosso foco é analisar como é feita a representação dessas personagens na literatura brasileira, a partir da leitura crítica dos livros *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru*. As obras tratam de forma inclusiva o tema da diversidade sexual, levando-nos a refletir sobre algumas questões de ordem cultural e política que se colocam na contemporaneidade como temas polêmicos. Como a literatura lida e apresenta a diferença de gêneros? Que mitos e/ou estereótipos ela reproduz? Como é possível, a partir do campo literário, operar outras leituras (mais tolerantes) acerca da diversidade sexual? Diversos questionamentos foram suscitados ao longo deste trabalho, porém, um aspecto merece atenção especial: a potência da literatura em desenvolver histórias e personagens que colocam em primeiro plano uma perversa rede de discriminação, violência e intolerância sexual.

---

<sup>127</sup> Catherine Millot explica que existe um grupo de psiquiatras que consideram o travestismo e o transexualismo um delírio psicótico. Felizmente, em contrapartida, um grupo de profissionais provenientes de outras áreas (como psicólogos, endocrinologistas e assistentes sociais) tendem a compreender o fato como um processo de inadequação identitária, ou seja, o indivíduo não se sente pertencente à identidade de gênero correspondente ao seu sexo biológico.

*Cidade de Deus* e *Estação Carandiru* são obras emblemáticas da literatura contemporânea brasileira. Lançados pela editora Companhia das Letras em períodos próximos, os livros promoveram um verdadeiro choque em nossa sociedade ao revelar um “pedaço” do país que geralmente é obliterado pelos historiadores e pela mídia. São obras que expõem sem meios termos ou concessões o nosso lado B; tratam de temas polêmicos e, guardam entre si, inúmeras coincidências, que serão analisadas com mais atenção na última parte deste capítulo.

Por hora, abordaremos um aspecto inovador nas obras analisadas, que é o deslocamento do papel social das travestis realizado pelas narrativas citadas. Ao focalizarem as questões enfrentadas por essas personagens, os autores as retiram da periferia social a qual comumente estão relegadas e as focalizam como sujeitos de enunciação; e assim, desvelam e confrontam os padrões machistas, moralizantes e homofóbicos da sociedade brasileira com a identidade *trans*.

Os livros apresentam as travestis como personagens de destaque, figuras que articulam a narrativa, engendram ações e movimentam o enredo, direcionando o relato para caminhos também múltiplos, desestabilizando, assim, a ordem sexual vigente. As narrativas em estudo colocam, portanto, a alteridade sexual como tema de destaque e reflexão. Contudo, nas análises, estudos, críticas e adaptações<sup>128</sup> que foram feitas após a publicação das obras, as travestis — reproduzindo a lógica tradicional — simplesmente inexistem.

Ressaltamos que as adaptações dos livros para o cinema resultaram, por um lado, em mais visibilidade para as obras e seus autores. Entretanto, as escolhas feitas pelos diretores excluíram dos debates que os filmes suscitaram a discussão acerca da diversidade sexual. No filme *Cidade de Deus*, o publicitário e diretor Fernando Meireles optou por suprimir do roteiro a personagem Soninha Maravilhosa. Já em *Carandiru*, Hector Babenco inclui as

---

<sup>128</sup> Ambos os livros foram transformados em filmes. *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002, Brasil) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2002, Brasil). Além disso, *Cidade de Deus* foi adaptado pela Rede Globo de Televisão, que produziu a série *Cidade dos Homens* (2002, 2005), e, por sua vez, *Estação Carandiru* também foi adaptado, gerando a minissérie *Carandiru: Outras Histórias* (2005). O livro ainda inspirou a criação da peça *Salmo 91*, do diretor Gabriel Villela, em 2008.

travestis no roteiro<sup>129</sup>, porém a adaptação edulcora a realidade e não corresponde com a narrativa literária, na qual, os destinos das personagens são bem mais trágicos e solitários.

Ao longo deste trabalho abordamos as dificuldades da travesti em obter um espaço social que efetivamente respeite sua alteridade. Ao assumirem e performatizarem a identidade de gênero feminina, elas são vítimas sistemáticas da violência física e simbólica e de processos de discriminação. Os corpos, hábitos e práticas sexuais das travestis despertam reações variadas: da curiosidade mórbida à indiferença, passando pelo deboche e pelo escárnio. Diante desse quadro de exclusão, sentimos a necessidade de abordar o tema a partir do viés da produção literária contemporânea, mostrando como alguns escritores observam e abrem espaço em suas obras para a inserção e o questionamento das identidades sexuais.

Em *Estação Carandiru*, centramos nossa análise nas representações da travesti dentro de um grande presídio. A cadeia é um ambiente particular, dotado de regras extremamente rígidas, que regem os corpos e condutas sexuais dos indivíduos. Privadas de liberdade, as travestis desempenham um papel sexual importante dentro do presídio, embora sejam classificadas pelos outros detentos (que também reproduzem e potencializam o círculo vicioso de discriminação, invisibilidade e violência das ruas) como indivíduos de segunda categoria.

Já em *Cidade de Deus*, observaremos como a trajetória de intolerância e violência iniciada na infância transforma a personagem Soninha Maravilhosa no bode expiatório de toda uma comunidade, uma espécie de Geni<sup>130</sup>. Soninha é responsabilizada pelas misérias da família, principalmente as do irmão Cabeleira, bandido que, para se contrapor à figura feminina da travesti, reforça suas características masculinas e violentas. No entanto, *Cidade de Deus*

---

<sup>129</sup> No filme, o ator Rodrigo Santoro interpreta uma travesti que se apaixona por um bandido e se casa com ele na cadeia.

<sup>130</sup> A canção “Geni e o Zepelin”, do compositor e músico brasileiro Chico Buarque ficou popularmente conhecida no país, ao falar da travesti Geni. A canção integra o disco “A Ópera do Malandro”, transformado em peça. Geni representa uma travesti (prostituta) que é humilhada por todos da cidade: “[...] joga pedra na Geni, joga pedra na Geni, ela é feita pra apanhar, ela é boa de cuspir, ea dá pra qualquer um, madita Geni [...]”.

mostra a possibilidade da realização amorosa mesmo diante do preconceito e da discriminação vividos.

A análise comparativa dos livros *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru* tem como objetivo evidenciar determinados pontos de convergência (e também de divergência) entre os textos. Ao investigar a representação que é feita das travestis, em contextos marcadamente marginais e periféricos (geográfica e socialmente), observamos como a construção da identidade *trans* é um processo de aprendizado e atuação estabelecido a partir de inúmeros rituais e códigos. De forma generalizada, as travestis compartilham entre si esse conhecimento, que está refletido em seus corpos e gestos, na forma como falam e se vestem e, principalmente, no desenvolvimento de sua personalidade.

### **3.1 – *Cidade de Deus*: a construção do amor não-hegemônico a partir da análise de Soninha Maravilhosa**

O livro *Cidade de Deus* foi saudado pelo crítico Roberto Schwarz como um acontecimento literário. O primeiro romance urbano brasileiro, um volume de quase seiscentas páginas, que narra trinta anos na vida de uma comunidade, o Conjunto Habitacional Cidade de Deus<sup>131</sup>. O romance revela a trajetória da favela, marcada, desde sua ocupação, pela desigualdade social, pela ausência de políticas públicas e pela violência. Na década de 80, Cidade de Deus virou palco de uma das mais brutais guerras pelo comando do tráfico no Rio de Janeiro, passando a ser conhecido nacionalmente pelo seu alto índice de criminalidade.

Embora o tema central do livro seja a violência — seu surgimento e expansão — e como a população local reagia e convivia com esse problema, Lins conseguiu criar uma obra polissêmica em experiências e significações que podem ser lidas a partir de múltiplos

---

<sup>131</sup> O conjunto habitacional começou a ser construído em 1962, pela COAHB, na zona oeste do município do Rio de Janeiro. A ocupação das casas e apartamentos começou em 1965. Os primeiros moradores eram pessoas desabrigadas das várias enchentes cariocas, pessoas vindas de 63 diferentes favelas cariocas. Ver *A Máquina e a Revolta*, Alba Zaluar (1985).

planos. Do ponto de vista sociológico, a obra é um importante documento (não-oficial) da história contemporânea brasileira. No entanto, é seu discurso ficcional, que transcende o fato histórico, atemporal, e desvela o “real” a partir da criação artística e da imaginação, que converte o livro em uma obra de ficção representativa da produção literária nacional.

O romance está dividido em três capítulos. A partir dessa organização, o narrador apresenta o dia-a-dia e as transformações ocorridas na favela ao longo das décadas de 60, 70 e 80, sendo que cada capítulo corresponde a uma década. Paulo Lins consegue penetrar os sentimentos mais íntimos das personagens, descortinando seus sonhos, angústias e traumas. Ao mesmo tempo, utiliza a palavra ideologicamente, condenando textualmente a miséria, o racismo e a intolerância sexual; revelando, por sua vez, a fragilidade das relações humanas num espaço marcado pela violência física e simbólica.

Um carpinteiro, marxista-leninista, que acredita na conscientização do proletariado e no fim da neo-escravidão capitalista; um policial traumatizado pela vida de miséria e discriminação, que usa o poder institucional para provocar terror e medo nos moradores do conjunto habitacional; um bandido “ofendido” em sua masculinidade, que sente medo de ser rejeitado sexualmente e, por isso, estupra as mulheres que deseja; mulheres embrutecidas por uma vida de miséria e violência; mães que sonham em ver os filhos longe do mundo do crime; trabalhadores honestos alvo da violência e da corrupção policial; bandidos obcecados por respeito, *status*, dinheiro e mulheres.

É diante dessa rede de relatos e vidas que se revela o caráter polifônico da obra. As narrativas paralelas conferem multiplicidade ao texto, permitindo que inúmeras vozes se articulem dentro do romance, criando, assim, um grande mosaico de enunciações. Histórias que falam da experiência de viver à margem da sociedade e revelam a opressão social vivenciada pelos “favelados”, o abandono governamental, o preconceito, o estigma social e a impunidade.

Dentro dessa pluralidade temática, o livro aborda a questão da intolerância sexual e da violência contra indivíduos com orientação sexual diversa à heterossexual, como é o caso

da personagem Soninha Maravilhosa. Uma travesti — cujo nome de batismo é Ari — prostituta, “favelada” e que apresenta um histórico familiar conturbado: o pai era alcoólatra, a mãe prostituta e o irmão bandido. A partir das questões colocadas por Soninha — a vivência de uma identidade sexual que subverte os gêneros convencionais e a auto-aceitação da sua condição *trans* — temas prementes na contemporaneidade — é que propomos uma leitura a contrapelo do romance. Uma narrativa que tem como foco a violência, mas também evidencia as bases de uma política sexual intolerante e machista.

O contexto social no qual está inserida a personagem a converte em um indivíduo duplamente excluído: Soninha é vítima tanto da pobreza quanto de sua condição sexual. Ela sofre, ao longo da narrativa, uma série de violências que vão de estupros coletivos e espancamentos realizados pelo irmão e pela polícia a açoites públicos, já que Soninha também é alvo da violência verbal e psicológica cometida pelos próprios moradores da comunidade, que se mostram extremamente intolerantes à diversidade sexual. O travestismo é exposto na obra de maneira singular e profunda. Da prostituição precoce às desilusões amorosas, transitando pela violência física e simbólica, Soninha Maravilhosa consegue, a partir de um processo doloroso e, contra todas as vicissitudes do meio, redefinir e assumir uma nova identidade sexual.

Neste sentido, buscamos identificar como a presença da travesti Soninha Maravilhosa contribui na compreensão do intrincado e rígido sistema de papéis sexuais existentes e como se comunicam os termos homossexualidade, pobreza, masculinidade e violência, na narrativa. Mecanismos esses que se retroalimentam e interagem, perpetuando uma estrutura social sexista e homofóbica que suprime e rejeita formas de amor e desejo não-hegemônicas.

Para a compreensão de como essa rede de preconceito é retratada no livro, é necessário analisar com mais atenção duas personagens centrais na narrativa. Primeiramente, o narrador, enquanto figura dramática central, uma espécie de semi-deus, que em sua onisciência e poder, tece, a partir das várias técnicas e recursos narrativos, a história de Soninha. Em um segundo momento, destacamos os bandidos, os “bichos soltos”, a

“malandragem — principais agentes de produção e reprodução do machismo e da intolerância, como veremos, posteriormente, na análise da personagem Cabeleira.

### 3.1.1 – O adorável intruso

Quem é o narrador de *Cidade de Deus*? Que versões ele nos mostra de Soninha Maravilhosa? A partir de quais posições (espaciais, temporais, ideológicas) ele a apresenta? Como esse narrador, ao mesmo tempo neutro e parcial — porém sempre onisciente — constrói sua história e suas visões de mundo?

Várias são as teorias sobre as funções do narrador em uma obra literária. Do narrador sábio<sup>132</sup>, espécie de receptáculo da história oral de um povo àquele que deve ater-se a uma posição discreta, quase invisível dentro do texto, não existe consenso em relação a que posição esse elemento narrativo deva ocupar na obra. Ligia Chiappini apresenta, no livro *O Foco Narrativo* (1994), a tipologia do narrador desenvolvida pelo teórico norte-americano Norman Friedman. Ainda que essa categorização necessite de uma revisão, já que foi elaborada na década de 60, ela nos ajuda a compreender e analisar o narrador em *Cidade de Deus* em função da sua multiplicidade de pontos de vistas e interpretações. Friedman apresenta quatro pontos para investigar essa figura: quem conta a história; o ângulo de observação; as informações ou canais utilizados para narrar a história e a distância que o narrador impõe ao leitor ao contar a trama.

Em *Cidade de Deus* temos um narrador não identificado. Oficialmente não é uma personagem da trama, embora esteja imerso nela. Podemos imaginar que é um morador da favela e seu traço mais característico é a onisciência. Esse narrador é, sobretudo, uma “pessoa” contraditória, pois, ao mesmo tempo em que reflete sobre a situação de exclusão a que estão sujeitas as personagens, corrobora algumas visões de mundo sexistas e preconceituosas presentes na obra.

---

<sup>132</sup> Ver o texto “O narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, de Walter Benjamin (1996).

Observando o narrador de *Cidade de Deus* à luz da tipologia de Friedman, podemos concluir que ele apresenta traços das várias categorias. Ele é, ao mesmo tempo, o narrador *onisciente intruso* — aquele que adota o ponto de vista divino —, bem como o *onisciente neutro*, que se expressa na terceira pessoa do plural e descreve, de forma imparcial, os diálogos, as cenas e as personagens. No entanto, a principal característica da narração em *Cidade de Deus*, é o que Friedman chama de *onisciência seletiva múltipla*. Neste caso, há predomínio da cena e do discurso indireto livre. “Aqui o que se perde é o “alguém” que narra”<sup>133</sup>, explica. O narrador é “apagado” e as vozes e pensamentos das personagens surgem diretamente da história, sem a intermediação do narrador.

Podemos analisar como essa mudança de ângulos se dá dentro do texto, a partir de fragmentos que envolvem a personagem Soninha Maravilhosa. Nos momentos onde há predomínio da ação, o narrador adota uma posição mais objetiva, ou seja, apenas descreve aquilo que vê, como no trecho a seguir.

Diante do portão da casa do ex-amante, bateu palmas forte na primeira vez; na segunda, além de bater mais forte, gritou o nome do traidor com as duas mãos em cone na boca. Ninguém atendeu, mas a luz da sala estava acesa [...]. Soninha deu a volta no quintal e agora, sem querer explicação, o agrediu com extrema violência.<sup>134</sup>

Depois de saber que foi abandonada e roubada pelo amante, Soninha Maravilhosa percorre os becos da favela para se vingar do “malandro”. Vai até a casa de Pouca Sombra e o espanca na frente dos seus pais e da vizinhança. Esse trecho é significativo porque além de mostrar a mobilidade do narrador, confirma um traço importante da personalidade de Soninha que aparecerá em outros momentos do livro: sua ambiguidade sexual. O narrador apresenta Soninha como um indivíduo ambivalente, que transita entre dois pólos. O masculino — valente, corajoso e, até mesmo, violento —, e o feminino — frágil e submisso:

Quem corria com sede de vingança não era Soninha, era o Ari, homem de um metro e noventa, acostumado a encarar policiais na mão nas madrugadas da Lapa e do Baixo Meretrício. Isso mesmo, não era a Marilyn Monroe do Estácio, era o malandro do morro do São Carlos, que brigava como ninguém em briga de navalha, chamava na

---

<sup>133</sup> MORAES LEITE, 1994, p. 47.

<sup>134</sup> LINS, 2000, p. 249.

rasteira com perfeição, que dava porrada para tudo o que é lado quando molestado, querendo seu dinheiro de volta, não porque precisasse dele, mas pela traição, pela safadeza.<sup>135</sup>

O narrador neutro, entretanto, é sistematicamente substituído pelo narrador intruso. Esse movimento se dá principalmente nas cenas em que são descritos os conflitos e decepções da personagem. Depois de viver um romance de apenas duas semanas com Dr. Guimarães, o misterioso cliente desaparece, deixando Soninha mais uma vez desiludida:

Mas essa felicidade só durou duas semanas. Depois era só o seu olhar tentando encontrar seu príncipe encantado em cada carro parecido com o dele que se aproximava. Orações para que ele voltasse eram feitas em quase todas as horas do dia, enquanto ela chorava, chorava e chorava. Nunca se sentira tão angustiada. Jamais pensou em se dar com homem igual aquele. Homem bonito, rico e bem-educado, que se mostrou louco de desejo todas as vezes que se amaram. Não, não passava de um sonho aquela felicidade.<sup>136</sup>

Neste fragmento, o narrador tem uma posição privilegiada. Ele se aproxima da personagem, mostrando a vida de sofrimento a que foi submetida em função de ser travesti, expõe seus sonhos, sentimentos e ilusões em relação ao amor. Os constantes deslocamentos que o narrador opera dentro do texto permitem ao leitor observar Soninha de pontos de vista também distintos. Cada ângulo de observação corresponde a um valor moral e a um aspecto da personalidade cindida e ambivalente da travesti.

Essa é uma das potencialidades da escrita de Paulo Lins, que apresenta suas personagens a partir de planos diferenciados, fazendo com que o maniqueísmo (tão presente em obras que têm como temática a violência) se dilua, e dê espaço para a riqueza das relações e comportamentos humanos. O texto não apresenta visões unívocas, fechadas ou completamente estereotipadas sobre as personagens. No caso específico de Soninha Maravilhosa, o escritor desenvolve e constrói enunciações múltiplas, que vão sendo construídas ao longo dos capítulos, ficando a cargo do leitor criar suas próprias opiniões sobre a travesti.

---

<sup>135</sup> LINS, 2000, p. 248-249.

<sup>136</sup> LINS, 2000, p. 254.

A abertura que o texto fornece é um aspecto positivo, pois permite uma melhor compreensão do intrincado processo de construção identitária vivenciado por Soninha. Rejeitada pela família, ridicularizada pelos moradores da comunidade, abandonada pelos amantes, violentada por clientes e policiais na rua, várias “versões” da vida da personagem são mostradas. Todos esses fragmentos biográficos permitem uma construção mais polissêmica da personagem, que é deslocada do seu ambiente tradicional (rua/prostituição/marginalidade) para outros espaços de locução e vivência.

### 3.1.2 – Falha a fala, fala a bala

A intolerância de Cabeleira — irmão de Soninha — é peça fundamental para entender como essas diversas vozes, ou pontos de vista, atuam dentro do texto. O pensamento de Cabeleira reproduz um discurso sexual conservador e homofóbico — fruto da moral burguesa do século XIX — que reprime as práticas sexuais minoritárias. Cabeleira apresenta uma subjetividade dilacerada por conflitos internos e traumas, sendo o principal deles ter um irmão “viado”, um “câncer que lhe comia o estômago” como já foi mencionado.

Cabeleira nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta de zona e o irmão, viado. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo pra casa [...]. Mas o irmão... era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça na sua vida. Imaginava o Ari chupando o pau dos paraibas lá na Zona do Baixo Meretrício, dando o cu para a garotada do São Carlos, fazendo troca-troca com marinheiros e gringos na Praça Mauá, comendo bunda de bacana nos pulgueiros da Lapa. Não aceitava que seu irmão passasse batom, vestisse roupas de mulher, usasse perucas e sapatos de saltos altos.<sup>137</sup>

A opinião de Cabeleira sobre o irmão é carregada de preconceito e intolerância, uma perspectiva parcial e limitada da personagem. São sentimentos de discriminação e revolta, mas, principalmente, de incompreensão, já que Cabeleira não consegue entender porque Ari deseja tanto se transformar em uma mulher. A fluidez dos gêneros sexuais não faz parte do vocabulário do bandido, tampouco do contexto sócio-cultural da favela. Devemos lembrar

---

<sup>137</sup> LINS, 2000, p. 25.

que nas décadas de 60 e 70, período em que se passa a história, o movimento de liberação sexual estava apenas começando (e, mesmo assim, fora do Brasil). O que não justifica, entretanto, as convicções tão arraigadas que o bandido tem sobre a sexualidade e, principalmente, sobre o que significa ser “homem”.

Lembrava-se de quando Ari nasceu: todo mundo dizendo que era homem. E o desgraçado virou bicha. Recordou que o carregava na corcunda pelos caminhos do morro quando ia buscá-lo na escola ou comprar alguma coisa na birosca. Tentou fazer o caçula jogar bola, soltar pipa, subir em árvore e nada: Ari sempre molengão, não mexia com as mulheres, machucava-se à toa: tinha medo de tudo. Aí que começou a desconfiança de seu irmão ser viado.<sup>138</sup>

Cabeleira acredita que a homossexualidade do irmão, somada a outros fatores familiares, é a causa da sua vida de miséria e de exclusão social. Ao optar pela criminalidade, pela via do “dinheiro fácil” e, ao mesmo tempo, perigoso, ele se configura como a antítese do irmão, embora ambos estejam inseridos em contextos de violência, marginalidade e exclusão social. Cabeleira se embrutece, torna-se cada dia mais perverso, potencializa as características consideradas masculinas, afirmativas, na qual o órgão sexual e o revólver são signos de força e virilidade.

Era bicho-solto necessitando de dinheiro rápido, nessa situação assaltaria qualquer um, em qualquer lugar e hora, porque tinha disposição para encarar quem se metesse a besta, para trocar tiro com a polícia e o caralho a quatro. Tudo o que desejava na vida, um dia conseguira com as próprias mãos e *com muita atitude de sujeito homem, macho até dizer chega*.<sup>139</sup>

Nesse fragmento é possível identificar como a personagem utiliza constantemente o recurso da afirmação sexual. O bandido crê que ao reforçar as características masculinas irá conseguir se impor dentro da favela. Ele deseja ser respeitado socialmente e temido tanto pelos moradores quanto pelos demais bandidos. Nesta perspectiva, podemos definir Cabeleira como a representação literária da figura hipermasculina observada por Alba Zaluar. A antropóloga acredita que o “fenômeno” da violência urbana no Brasil não pode ser explicado exclusivamente pelo aumento da pobreza ou das diferenças sociais entre ricos

---

<sup>138</sup> LINS, 2000, p. 48.

<sup>139</sup> LINS, 2000, p. 49. (grifo nosso)

e pobres. Ela acredita que existem outros fatores, um “algo mais”, nessa complicada equação, que leva tantos jovens a entrarem para o mundo da criminalidade.

Se a desigualdade explicasse a violência, todos os jovens pobres entrariam para o tráfico. Fizemos um levantamento na Cidade de Deus e concluímos que apenas 2% da população de lá está envolvida com o crime. Como explicar que a maioria das pessoas não se envolveu com o tráfico? [...] Levamos em conta vários elementos. Ao determinar a pobreza como causa da violência, estamos dando um peso que ela não tem e facilitando a criminalização dos pobres.<sup>140</sup>

Esse “algo mais” é o que Zaluar denomina de *etos da masculinidade*, conceito que busca explicar a possível relação entre masculinidade e violência.

Parece-me o fato de que alguns se deixam seduzir por uma imagem da masculinidade que está associada ao uso da arma de fogo e à disposição de matar, ter dinheiro no bolso e se exibir para algumas mulheres. A partir de entrevistas que minha equipe fez com jovens traficantes, definimos isso como um etos da masculinidade. Esse é um fenômeno que está sendo muito estudado [...] e diz respeito a homens que têm alguma dificuldade de construir uma imagem positiva de si mesmos. Precisam da admiração ou do respeito por meio do medo imposto aos outros.<sup>141</sup>

A masculinidade, assim como a feminilidade, são construções sociais. Em países como o Brasil, com forte tradição patriarcal e católica, os signos ou papéis sexuais são construções extremamente fixas. Fátima Cecchetto, no livro *Violência e Estilos de Masculinidade*, explica que todo processo de hegemonia, no caso a hegemonia do masculino, supõe a subalternização de outros grupos.

A hegemonia é sempre um processo histórico, e não apenas um conjunto de circunstâncias em que o poder é obtido ou perdido, mas ela forma os próprios grupos ou participa da construção dos grupos [...]. Um aspecto dessa masculinidade hegemônica, além de sua conexão como a dominação é ser heterossexual. O aparecimento de alguns tipos de masculinidade subordinadas é parte da sutil e intrincada luta pela permanência de um tipo hegemônico de masculinidade.<sup>142</sup>

Renunciado a classificação de tipos de masculinidades orientadas pela raça ou pela classe social, a teoria de Cecchetto dialoga com a tese elaborada por Alba Zaluar para explicar a possível relação entre a masculinidade excessiva e os vários tipos de violência. Para

---

<sup>140</sup> Disponível em: <http://www.ejovem.com.br>.

<sup>141</sup> Disponível em: <http://www.ejovem.com.br>.

<sup>142</sup> CECCHETTO, 2004, p. 67.

Cecchetto, a masculinidade é definida como um jogo social, na qual vários elementos, representações e imagens se justapõem. Entre eles destacamos a virilidade — o que talvez explique a repulsa à homossexualidade —, o culto à força física e à coragem.

Todos esses elementos podem ser percebidos em *Cidade de Deus*. O bandido é uma figura hegemônica, não do ponto de vista numérico, mas ele é o responsável por estabelecer comportamentos e códigos morais que são compartilhados pela maioria dos homens, inclusive, trabalhadores e estudantes. Para Cecchetto, a vítima direta desse processo de exaltação do masculino são as mulheres e, conseqüentemente, os homossexuais. Como destacamos no segundo capítulo desta dissertação, essa ideologia parte do princípio de que é necessário subjugar e inferiorizar as mulheres e os homossexuais para que o homem (heterossexual) se imponha enquanto “macho” dominante.

No romance, de forma reiterada, mulheres, gays e travestis são apresentados como indivíduos de segunda categoria. Inúmeras imagens estereotipadas do feminino estão presentes na narrativa: frágil, submissa, ardilosa e interesseira. Um exemplo que ilustra com propriedade essa construção do feminino é o relato da história do trabalhador que mata a esposa, após descobrir que estava sendo traído por ela. O monólogo interior do assassino revela a consciência sexista e conservadora da personagem: “As mulheres têm que sofrer todas as mazelas da eternidade quando fodem com outro homem. Aquela filha da puta tinha que pagar caro.”<sup>143</sup>

Contraditoriamente, em outro trecho, a infidelidade masculina é explicada pelo narrador como um fato natural, inerente à condição do homem: “O clube era sempre a melhor opção no final da madrugada, inclusive para os rapazes que namoravam sério. Iam ao baile arrumar uma mulher para fazer sexo, porque, na moral, na moral, os homens têm de trocar o óleo toda semana.”<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> LINS, 2000, p. 80.

<sup>144</sup> LINS, 2000, p. 109.

Essa hierarquia de valores, na qual a mulher que trai é “puta” e o homem que trai é “ganhão”, é a mesma escala moral que subalterniza os homossexuais. Ela está baseada na interpretação equivocada de que os homossexuais, por manterem relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, apresentam uma sexualidade feminilizada. Ou seja, reitera a mesma teoria vigente no século XIX que tratava a homossexualidade como inversão.

Para a socióloga norte-americana Gayle Rubin, a carga de preconceito se intensifica de acordo com a posição que o indivíduo ocupa no que ela define como escala de estratificação sexual. No artigo “Reflexiones sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” (1979), Rubin explica como essa normatização é constituída de forma hierárquica, valorizando o comportamento sexual em categorias de “sexo bom” em oposição à “sexo mal”, ou ainda sexo “normal” e sexo “anormal”.

Todas estas jerarquías de valor sexual —religiosas, psiquiátricas y populares— funcionan de forma muy similar a los sistemas ideológicos del racismo, el etnocentrismo y el chovinismo religioso. Racionalizan el bienestar de los sexualmente privilegiados y la adversidad de la “chusma” sexual. [...] Los individuos cuya conducta figura en el alto de esa jerarquía se ven recompensados con el reconocimiento de salud mental, respetabilidad, legalidad, movilidad física y social [...]. A la medida que descendemos en la escala de conductas sexuales, los individuos que las practican se ven sujetos a presunción de enfermedad mental, a la ausencia de respetabilidad, criminalidad, restricciones a su movilidad física y social, pérdida de apoyo institucional y sanciones económicas.<sup>145</sup>

À medida que o comportamento ou a orientação sexual se torna não hegemônico, o estigma social se acentua. Os homossexuais com relacionamento fixo estão no meio da pirâmide sexual, já as travestis, transexuais, sadomasoquistas, prostitutas e fetichistas, “anexados” aos pedófilos, estão na base da pirâmide, representando um tipo de dejetos ou escória sexual.

---

<sup>145</sup> RUBIN. <http://www.cholonautas.edu.pe/bibliotecavirtualdecienciassociales>. “Todas essas hierarquias de valor sexual — religiosas, psiquiátricas e populares — funcionam de forma bem parecida aos sistemas ideológicos do racismo, do etnocentrismo e do chauvinismo religioso. Racionalizam o bem estar dos sexualmente privilegiados e as dificuldades da “gentalha” sexual. [...] Os indivíduos cuja conduta figura no alto desta hierarquia se vêm recompensados com o reconhecimento da saúde mental, do respeito, dos direitos legais, da mobilidade física e social [...]. À medida que descemos na escala das condutas sexuais, os indivíduos que as praticam se vêm sujeitos a presunção da doença mental, à ausência de respeito, à criminalidade, às restrições de mobilidade física e social, à perda de apoio institucional e às sanções econômicas.”

Restrições sociais e econômicas somadas ao preconceito configuram um quadro de marginalização na qual a travesti é, quase sempre, uma *persona non grata*.

Como explica o antropólogo Hélio Silva, o imaginário popular associa a travesti à ideia de perigo e marginalidade. Além dessa representação, as travestis também são classificadas como figuras caricaturais e enigmáticas — criando, em muitas pessoas, um misto de atração e repulsa. As travestis apresentam um corpo ambíguo, polissêmico e descentrado, já que o órgão sexual é deslocado da sua função essencial e passa a operar outros significados e sentidos. No jogo de sedução hiper-teatralizado que as travestis estabelecem com a sociedade, o vazio metafórico do falo dá lugar a um arsenal de artifícios, atuações e performances, representações que colocam em evidência imagens e signos do feminino fabricado.

Neste sentido, o cabelo, a maquiagem, o jeito de caminhar e falar, as roupas, as técnicas cirúrgicas e a cosmética são essenciais para construção dessa nova identidade. Ao fabricar um corpo *trans* — híbrido de mulher e homem — as travestis nos ensinam que todo gênero é uma construção; que os corpos não apresentam verdades absolutas e transparentes e que o corpo é, entre tantos outros poderes que lhe são atribuídos, um espaço também de incerteza. É justamente essa indecisão, esse jogo entre signos, que faz da travesti uma travesti.

Nesse embate entre hipermasculinidade (hegemônica) e sexualidade flutuante (não-hegemônica) Cabeleira e Soninha seriam dois pólos identitários. Enquanto o bandido representa o macho violento, a travesti é a “mulherzinha”, embora presente, também, nuances da identidade masculina, como já foi observado. Os deslocamentos entre o feminino e o masculino não se dão apenas pelos aspectos físicos que caracterizam uma mulher, como cabelos, maquiagem e seios. Soninha acredita que para sentir-se mulher precisa também desempenhar papéis considerados femininos, como cozinhar, cuidar da casa, do marido e fazer as compras. Entre os pré-requisitos, ter um companheiro — homem (heterossexual) — é quase um imperativo. Alguém que aplaque sua solidão, que faça companhia e que desempenhe, dentro da casa, o papel masculino.

Marcos Benedetti, na pesquisa antropológica realizada com um grupo de travestis de Porto Alegre, mostra que para as travestis a construção do feminino é orientada por um conjunto de regras particulares. A partir desses códigos (morais, gestuais e performáticos) as travestis definem e desenvolvem o gênero *trans*. Uma identidade que é influenciada pela TV, pelo cinema, pelas revistas de moda e fofoca, mas, principalmente, pelo contato com outras travestis.

Em *Cidade de Deus*, o narrador destaca os detalhes das roupas, o jeito de andar e a personalidade ambivalente de Soninha, como forma de evidenciar a fabricação e o fascínio pelo feminino, chamando a atenção para determinados signos físicos e psicológicos que a caracterizam.

Soninha às vezes ficava séria, dava-lhes carreira, soltava palavrões, mostrava um canivete automático, mas o sorriso mantinha-se imperial assim que voltava a desfilar na feira com seu short extremamente curto, seios de silicone, sandálias havaianas com a sola virada, cordões de ouro no pescoço, pernas grossas e torneadas como se fossem realmente de mulher, a pinta no rosto branco, brincos grandes, unhas pintadas de vermelho berrante.<sup>146</sup>

O brilho e a maquiagem, as cores fortes, a personalidade exuberante (quase carnavalesca) e escandalosa são signos da construção do feminino travesti. A descrição pormenorizada do figurino e da performance de Soninha aparece em outras partes do livro, sempre narradas de forma detalhada: “botas marrons, minissaia de napa preta, camisa de seda amarela, peruca cor de fogo, brincos grandes, anéis de prata, bolsa tiracolo azul e uma gigantesca pinta desenhada no lado esquerdo do rosto.”<sup>147</sup> Essas caracterizações embora reforcem alguns clichês sobre a personalidade de uma travesti: “espalhafatosa”, “barraqueira” e “vulgar”, mostram que Soninha está segura de sua condição sexual, impõe respeito e, quando necessários, sabe defender-se das provocações.

Certa dose de cinismo e “desprezo” também são traços característicos da personagem, bem como a sensualidade direcionada aos homens, o deboche, a auto-ironia e a inveja, sobretudo, em relação às mulheres.

---

<sup>146</sup> LINS, 2000, p. 246.

<sup>147</sup> LINS, 2000, p. 47.

— Uma galinha comprando outra! — disse Soninha, finalizando uma conversa sem delongas com o feirante que lhe vendia frango na feira de domingo. Depois seguiu comprando os ingredientes para o almoço com um sorriso aberto e permanente, jogando beijos para os homens, olhando as mulheres com desdém, falando alto nas barracas onde parava [...]<sup>148</sup>

Jean Baudrillard, na obra *Da Sedução* (1992), afirma que as travestis fazem da sedução, “sempre mais sublime e singular que o sexo”<sup>149</sup> uma paródia. Para o filósofo francês, o sexo, ou melhor, a representação do sexo é superssignificada. Compartilhamos a ideia de que para as travestis o jogo da sedução evoca de forma ritualizada e altamente fetichizada uma paródica e irônica relação com o feminino. Talvez seja essa junção: paródia, ironia e sedução, a responsável pela grande atração e, respectivamente, a enorme repulsa que as travestis causam na sociedade e no imaginário coletivo.

Hélio Silva apresenta outra explicação para essa atitude. Segundo ele, o deboche e a auto-ironia seriam mecanismos de defesa que as travestis desenvolvem, ao longo dos anos e da experiência na pista<sup>150</sup>, para se protegerem dos inúmeros insultos que sofrem cotidianamente.

Um duplo trabalho social constrói a identidade da travesti. O dele próprio em busca de sua própria beleza, dos mais bonitos vestidos, da maquiagem mais adequada, em um intenso ritmo exibicionista. O da sociedade, que a cada traço da maquiagem, a cada movimento da saia, a cada gesto, a cada palavra em falsete, reage com precisos risinhos ou chacotas que convulsionam a todos em estrepitosas gargalhadas. O riso, a piada, a ironia envolvem a travesti quase em termos sensoriais, misturados aos vestidos, às calcinhas, ao rímel, num trabalho penetrante e dissolvente. A travesti sente na pele o brilho da purpurina e a acidez da humilhação.<sup>151</sup>

Em *Cidade de Deus*, a travesti é representada a partir de várias matizes. Soninha Maravilhosa é esse mesmo ser ambíguo, conflituoso — ser de papel — que virtualiza e dialoga com as milhares de travestis de carne e osso que habitam as grandes metrópoles. Com uma trajetória de vida que não foge do movimento geral das travestis brasileiras,

---

<sup>148</sup> LINS, 2000, p. 245.

<sup>149</sup> BAUDRILLAD, 1979, p. 18.

<sup>150</sup> “Pista” ou “viração” são gírias usadas pelas travestis para se referirem à prostituição praticada na rua, à noite.

<sup>151</sup> LINS, 2000, p. 64.

Soninha atravessa um conflituoso processo de transformação. Discriminação social e familiar, prostituição precoce, marginalidade, desilusões amorosas, violências múltiplas. Todos esses fatores conformam a personalidade de Soninha, convertendo-a no que Antônio Candido chama de personagem esférica.

Em *A personagem do romance* (1976), Antônio Candido explica que o romance moderno dificulta o acesso do leitor a uma ideia unívoca de personalidade. Em *Cidade de Deus*, as personagens são, em sua maioria, seres conflituosos, problemáticos, ilimitados. As personagens esféricas, assim como Soninha e Cabeleira, são pessoas complexas, que não apresentam uma curva coerente e fixa de existência “são seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde jorram a cada instante o desconhecido e o mistério.”<sup>152</sup>

Soninha, ao possuir uma personalidade cindida entre dois gêneros, vivencia um forte conflito interno. Um corpo de homem que não se ajusta ao seu psiquismo. Uma pessoa que quer “mudar a natureza das coisas”<sup>153</sup>, ser mulher, mas sofre ao ver que sua família e a sociedade a rejeitam. Os sentimentos de culpa e de vergonha estão presentes em alguns trechos da narrativa, como os que destacamos:

Ari [Soninha Maravilhosa] se manteve calado, apenas vagou o olhar enquanto o irmão [Cabeleira] falava. Acreditava que tudo aquilo era por sua causa. Se não fosse bicha o irmão moraria com eles. Foi só se travestir para Cabeleira resolver ficar de mundo em mundo [...]. Teve raiva do sexo naquele momento atribuiu-lhe toda sua desgraça.<sup>154</sup>

[...] pessoa de tantos pecados cometidos e por cometer, pessoa que queria mudar a natureza das coisas e com isso envergonhou a família. O pai dizia sempre que era melhor, muito melhor, ter um filho bandido do que viado. Viado de quem todos zombavam, surravam sem o menor motivo<sup>155</sup>.

Como já destacamos, violência e marginalização são uma constante na vida das travestis. Se criarmos um paralelo entre ficção e realidade, Soninha seria o “retrato” de milhares de travestis brasileiras, corroborando apresentada por Antônio Candido de que uma das

---

<sup>152</sup> CANDIDO, 1985, p. 60.

<sup>153</sup> LINS, 2000, p. 254.

<sup>154</sup> LINS, 2000, p. 52.

<sup>155</sup> LINS, 2000, p. 254.

qualidades da ficção é dar ao leitor um conhecimento mais completo dos seres humanos, que, no dia-a-dia, se mostram, muitas vezes, como indivíduos fragmentados. O testemunho contido nesse relato se confunde com a trajetória de vida da personagem de *Cidade de Deus*. Depois de conhecer o “seu grande amor” — Dr. Guimarães, e abandonar a prostituição, o narrador relembra elipticamente alguns fatos da vida de Soninha. Nesse trecho percebemos os mesmos sinais sociais de violência e discriminação, revelados pela travesti entrevistado.

Soninha Maravilhosa passara por um bom pedaço na vida: a coisa no ponto andou ruim, a polícia ficava em cima, dificultando o trabalho, levou surras, foi estuprada amargamente por dois policiais militares, que depois deram-lhe três tiros. “Foi um milagre eu não ter morrido”, dizia. Sem poder trabalhar em paz, Soninha Maravilhosa assaltava, roubava e levava drogas no ânus para dentro dos presídios em dias de visita [...].<sup>156</sup>

Ao denunciar a violência e o preconceito sexual, o narrador consegue articular uma identidade que rompe as limitações dos papéis sociais tradicionais. No processo de individuação<sup>157</sup> por qual passa a personagem, dois fatores são cruciais. O primeiro é a morte de Cabeleira — o irmão que representava o masculino, violento e excludente. A partir desse momento, algo em seu sistema psicológico a libera para viver o travestismo sem repressões, não existe mais o olhar familiar que tanto a recria.

Outro fator de liberação da sua identidade é a relação afetiva com Dr. Guimarães. O misterioso homem por quem Soninha se apaixona. Dr. Guimarães também atravessa um processo extremamente conflituoso até assumir definitivamente sua homossexualidade, já que não aceita o fato de sentir atração sexual por uma travesti. Ele também quer mudar a “natureza das coisas”, e, a princípio, nega seu desejo por Soninha, reforçando a máscara social de homem, heterossexual, casado, pai exemplar e profissional respeitado.

---

<sup>156</sup> LINS, 2000, p. 301.

<sup>157</sup> Termo cunhado pelo psicanalista Carl Jung para referir-se ao processo por meio do qual o indivíduo amplia sua consciência e passa a se identificar menos com as condutas e valores impostas pelo meio e mais com seus próprios valores e desejos.

No entanto, Dr. Guimarães não consegue se libertar da paixão que sente pela travesti e decide, finalmente, viver sua homossexualidade, revelando à esposa sua verdadeira orientação sexual. Depois dessa difícil decisão, ele procura Soninha, confessa seu amor e os dois se casam. Eles alugam uma casa e adotam uma criança. Ou seja, Soninha realiza seu grande sonho: viver com um homem “de verdade” e se transformar em esposa e mãe.

Nesse sentido, Dr. Guimarães é responsável pela construção da nova identidade sexual da personagem: “Porque viado não o era mais, era homossexual e orgulhava-se disso”<sup>158</sup>, afirma Soninha, no fim da narrativa. Nessa frase percebemos o esforço que o narrador empreende para conceder à travesti o direito de se reconhecer como um indivíduo “normal”, merecedor de respeito, como qualquer outro morador da favela. A palavra “viado” que estigmatiza a personagem é destituída de cidadania, contudo a palavra “homossexual” não. Ela é referente da nova condição social de Soninha, de sua nova identidade sexual.

Como observa Stuart Hall, na contemporaneidade, o sujeito assume identidades diferentes, em momentos diferentes: “[...] dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando para diferentes direções, de modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.”<sup>159</sup> No embate entre hipermasculinidade e sexualidade flutuante, observamos como Soninha Maravilhosa está mais próxima desse sujeito pós-moderno, descentrado e fragmentado. Para Hall, a identidade não é um todo acabado, algo que nasce com a pessoa e não se modifica. Ao contrário, sofre constantes processos, conscientes e inconscientes, que buscam a completude, mas que nunca a alcançam:

As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação e vê-la como um processo em andamento<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup> LINS, 2000, p. 395.

<sup>159</sup> HALL, 2005, p. 13.

<sup>160</sup> HALL, 2005, p. 38.

Como ressaltamos, uma das principais particularidades de Soninha Maravilhosa é justamente sua dualidade. Os diversos pontos de vista a partir dos quais a personagem é apresentada contribuem para que o leitor possa ter uma visão mais plural da travesti. Mulher e homem ao mesmo tempo, Soninha lança mão da polaridade de signos para sobreviver e se defender. Essa ambivalência fica explícita no diálogo entre Soninha e algumas amigas da comunidade. As mulheres reclamam da falta de dinheiro, que não conseguem mais assaltar as madames na feira, porque essas vêm sempre com o “dinheiro contado”. Soninha confessa às amigas suas “técnicas” de sobrevivência diante de dificuldades financeiras:

— Você tem de fazer que nem eu, quando não arrumo nenhum gilete pra mim dar uma foda no rabo dele, eu meto a mão no canivete e me viro rapidinho...  
— Mas você é diferente, Soninha! Na hora que você quer, tu vira homem — contrapôs Nostálgica, provocando risos.<sup>161</sup>

Além de permitir que a ambivalência seja discutida dentro do texto, Paulo Lins vai um pouco além. Ao criar um narrador que se posiciona ideologicamente diante dos fatos narrados, ele reforça traços políticos geralmente obliterados na sociedade brasileira como o racismo, o preconceito social, a pobreza e a exploração que oprime a classe trabalhadora, não permitindo a ascensão econômica e social pela vias legais.

Nessa perspectiva, *Cidade de Deus* confirma sua força poética. Ao transformar uma travesti em “heroína”, única personagem com “final feliz” no romance, é possível perceber que há um grupo representativo dentro da literatura brasileira contemporânea em consonância com o espírito pós-moderno de atribuir voz e espaço aos grupos marginalizados, revelando o hibridismo e a polissemia das identidades sexuais. O questionamento das identidades, no contexto da pós-modernidade, se articula cada vez mais com a discussão dos direitos das minorias. Vários são os autores, como apresentamos no primeiro capítulo, que se preocupam em apontar a necessidade da literatura (e das produções artísticas de uma forma geral) traduzirem esses embates, localizando as diversas vozes minoritárias e propiciando que discursos secularmente silenciados ou marginalizados possam ocupar uma posição mais central na produção de saberes não hegemônicos.

---

<sup>161</sup> LINS, 2000, p. 250.

Ao denunciar o círculo de violência que atinge as travestis, a discriminação diária, os códigos de construção do masculino e a intolerância sexual, Lins expõe e avalia eticamente as implicações sociais e morais que vivenciam as travestis no contexto da favela. Nas entrelinhas, o escritor faz uma pergunta provocadora: quando vamos permitir que o ser humano possa viver sua sexualidade em paz?

### 3.2 – Estação Carandiru: prostituição, violência e discriminação sexual na cadeia

*Narrar uma história, mesmo que tenha realmente ocorrido, é reinventá-la.*  
Leila Perrone-Moisés<sup>162</sup>

Relato pessoal em primeira pessoa, o livro *Estação Carandiru* é resultado da vivência do médico paulista Drauzio Varella em um dos maiores presídios brasileiros, a Casa de Detenção de São Paulo<sup>163</sup>, conhecida popularmente como Carandiru. Durante 13 anos, Varella trabalhou voluntariamente na prisão. A partir dessa experiência, pôde conhecer a realidade do sistema prisional brasileiro: celas lotadas, falta de estrutura física e médica, funcionários insatisfeitos e mal remunerados e a ineficiência do sistema na recuperação e reintegração social dos presos.

Como observador privilegiado, o médico testemunhou a disseminação do vírus HIV no presídio, o massacre de 92 — que resultou na morte de 111 detentos e o consumo devastador de *crack*<sup>164</sup>. Além de presenciar todas essas tragédias internas e nacionais, a convivência com os presos ensinou ao médico a esquizofrênica lógica que orienta uma grande cadeia, baseada em códigos morais extremamente rígidos e ambíguos.

---

<sup>162</sup> PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104.

<sup>163</sup> Em setembro de 2002, após 46 anos de funcionamento, o presídio foi desativado e alguns pavilhões demolidos. Os detentos foram transferidos para presídios do interior do estado. No local, foi construído um parque, com centros de cultura e formação profissional.

<sup>164</sup> Droga ilegal derivada do refinamento da cocaína, que causa dependência física e psicológica em curto período de tempo.

A junção entre literatura e jornalismo, ou melhor, entre literatura e etnografia — já que o médico passou por um intenso processo de imersão e convívio com os detentos — talvez seja o ponto forte do livro. *Estação Carandiru* conseguiu feitos inéditos no mercado editorial, não só pelo número de exemplares vendidos, mas, principalmente, pela repercussão que a obra gerou na sociedade brasileira. Um médico escreve uma contundente obra sobre um dos maiores presídios da América Latina; revela a complexidade das experiências presentes naquele espaço social; desvenda e decodifica para o leitor as intrincadas leis internas; desmitificando preconceitos e tabus e denunciando as péssimas condições de vida a que estão sujeitos detentos e funcionários, levando-nos, assim, a uma profunda reflexão sobre as formas e mecanismos de aplicação da lei no Brasil e sobre a continuidade de um sistema penitenciário definitivamente ineficaz.

O livro está dividido em 33 capítulos e, em cada um deles, uma temática ou uma personagem considerada importante é apresentada para que o leitor compreenda o funcionamento da cadeia. A rotina dos presos, as visitas íntimas, a relação com os familiares, o comércio ilegal de drogas, cigarros, eletrodomésticos e roupas, as relações sexuais, enfim, uma infinidade de assuntos que vão sendo narrados (e destrinchados) pelo autor. Nesse contexto, a temática travesti ganha destaque. Drauzio Varella escreve três capítulos específicos sobre o tema — “Travestis”, “Margô Suely” e “Veronique, a Japonesa” —, além disso, elas também aparecem como antagonistas de outras histórias ao longo da narrativa.

A escrita de Drauzio Varella trabalha com gêneros e linguagens distintos, promovendo, assim, um interessante diálogo intertextual. A fragmentação da história e as diversas enunciações, pontos de vista e repertórios culturais presentes no texto, conferem hibridismo à narrativa. Ao apropriar-se e recriar a fala, as lembranças e as histórias dos entrevistados, o texto transcende seu caráter puramente documental e se insere no território fluído da ficção.

Em função desses hibridismos, consideramos importante — antes de analisar a alteridade travesti e sua conexão com a rede de estereótipos e preconceitos existentes na cadeia —

salientar as relações que o livro estabelece com a escrita de ficção. A partir dessa perspectiva, destacamos em *Estação Carandiru* uma série de recursos e procedimentos que são apropriados do universo ficcional, evidenciando as inúmeras conexões que as narrativas contemporâneas criam entre os termos real e ficção.

### 3.2.1 – A invenção do real

Frederic Jameson, em *O Inconsciente Político*, afirma que os “fatos culturais devem ser apreendidos como atos socialmente simbólicos”.<sup>165</sup> É neste sentido, que defendemos a hipótese de que *Estação Carandiru*, independentemente do gênero que o mercado editorial lhe atribuiu, apresenta uma escrita híbrida, em diálogo constante com o universo literário.

Como *ato socialmente simbólico*, o livro denuncia o sistema de opressão e discriminação vivenciado pelas travestis na cadeia, aproximando-se do romance-reportagem. Porém, a narração ultrapassa o fato documental, incorporando elementos da escrita ficcional que revelam a existência de um viés literário na obra, principalmente, no que tange à elaboração das personagens. Ao utilizar elementos textuais que fazem parte do campo ficcional, como memórias, *flashbacks*, motivações psicológicas, descrições detalhadas dos acontecimentos, diálogos e o registro das falas dos detentos e funcionários, a narrativa engendra outros modos de ler o livro. A “objetividade” jornalística é substituída por uma escrita que se diz imparcial, mas que está repleta de intercâmbios textuais, atestando, assim, seu estatuto também literário.

O romance-reportagem, também conhecido como “Não-Ficção” surgiu nos Estados Unidos, a partir da segunda metade do século passado, quando escritores e jornalistas empreenderam novos procedimentos de escrita, que tinham como objetivo principal intervir sobre o fato, apresentando aos leitores uma narrativa mais próxima da linguagem literária.

---

<sup>165</sup> JAMESON, 1992, p. 18.

O norte-americano Truman Capote<sup>166</sup> é considerado o fundador do gênero, que se caracteriza pela junção de elementos literários e não-literários, como boletins policiais, arquivo de matérias jornalísticas, pesquisa bibliográfica sobre o tema etc.

No caso específico de *Estação Carandiru*, vencedor do Prêmio Jabuti, em 2000, na categoria “Livro Reportagem do Ano”, as características e elementos textuais presentes na obra nos coloca numa posição oposta à tomada por grande parte da mídia brasileira. Ao contrário do repórter, que deve, por obrigação do ofício, escrever de forma mais imparcial possível, o escritor do romance-reportagem, assim como Capote ou Varella, tecem suas próprias opiniões e visões sobre o fato, fenômeno ou objeto observado, ultrapassando a fronteira entre documento/história e literatura.

Ficção e realidade são palavras que, para o autor contemporâneo, não são mais tão polarizadas. A narrativa ficcional, ao criar “uma ponte feita de palavras”<sup>167</sup>, permite que a experiência silenciosa e solitária da observação, se transforme em literatura. Neste sentido, Drauzio Varella seria o puro ficcionista, do qual nos fala Silviano Santiago, no texto “O narrador pós-moderno”. Aquele que tende à autenticidade, mas sabe que o “real” é acima de tudo uma construção da linguagem. Santiago afirma que não existe escrita inocente. Ou seja, ao permitir que o outro fale, inevitavelmente, algo de si — mesmo que de forma implícita ou indireta, transpareça no texto narrado. Para Santiago, o narrador contemporâneo é aquele que se suprime da ação narrada, em uma atitude semelhante à do repórter ou do antropólogo. Esse narrador é essencialmente um observador, um expectador.

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra foi tecida na substância viva de sua experiência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tende

---

<sup>166</sup> Jornalista e escritor norte-americano, Truman Capote foi um dos precursores do *New Journalism* (ou romance-reportagem). Escreveu a obra *A sangue frio*, que foi publicada em 1965. A novela, que levou seis anos para ser escrita, narra a história verídica de um homem que matou brutalmente uma família inteira, no Kansas. O crime chocou o país. Com esse livro, Capote conseguiu feitos inéditos, inaugurando uma nova forma de escrever que rompe as fronteiras entre jornalismo e literatura. O livro baseia-se, grande parte, nas entrevistas realizadas com o autor do crime — de quem Capote tornou-se íntimo.

<sup>167</sup> SANTIAGO, 1989, p. 45.

dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovido de autenticidade.<sup>168</sup>

Embora vários elementos do narrador pós-moderno sejam evidenciados em *Estação Carandiru*, um desses aspectos é negado. O médico — figura que nos conta a história — não é subtraído do texto. Ao contrário, ele está inteiramente imerso na experiência narrativa como co-participante de um conjunto de casos relatados. O narrador de *Estação Carandiru* é do tipo que observa, mas, sobretudo, interage; um “intruso” que se insere no texto revelando suas opiniões sobre o ambiente e os acontecimentos que o cercam. Essas características transformam o livro em uma espécie de micro autobiografia, na qual as memórias e experiências do médico se mesclam ao relato do cotidiano do presídio.

A narração é realizada na primeira pessoa do singular. Narra-se aquilo que viu ou ouviu. Entretanto, as histórias vividas, escutadas ou, até mesmo, transmitidas por terceiros, são filtradas por um exímio contador de histórias, produzindo transcrições do real que escapam à objetividade do relato etnográfico ou jornalístico. A dificuldade de abordar o real é apontada pelo autor na introdução do livro. Ao explicar os motivos e os procedimentos que o levaram à escrita, percebemos que a ficcionalidade (intrínseca à obra) é resultando tanto de processos éticos e estéticos quanto da impossibilidade de garantir ao leitor a veracidade absoluta do relato.

Com os anos ganhei confiança e pude andar com liberdade pela cadeia. Ouvi histórias, fiz amizades verdadeiras, aprendi medicina e muitas outras coisas. Na convivência, penetrei alguns mistérios da vida no cárcere, inacessíveis se eu não fosse médico. [...] A narrativa será interrompida pelos interlocutores, para que o leitor possa apreciar-lhe a fluência da linguagem, as figuras de estilo e as gírias que mais tarde ganham a rua. Por razões éticas, os casos descritos nem sempre se passaram com os personagens a que foram atribuídos. Como diz a malandragem: — Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade.”<sup>169</sup>

Preferimos abordar as “inverdades” sob o ponto de vista da ficção. O real é problemático à medida que nos damos conta da impossibilidade de narrá-lo tal como sucedeu.

---

<sup>168</sup> SANTIAGO, 1989, p. 44.

<sup>169</sup> VARELLA, 2003, p. 11.

Imparcialidade e objetividade são palavras inapropriadas para definir um texto que se debruça e se constitui sob o território escorregadio e seletivo da memória.<sup>170</sup>

Neste sentido, a ficcionalidade observada em *Estação Carandiru* está tanto na construção de uma supra-realidade — o presídio enquanto *lócus* de uma vivência marginalizada, desconhecida da grande maioria da população —, quanto no desenvolvimento de técnicas de seleção, justaposição e montagem, presentes no desenvolvimento formal do enredo, dos diálogos e das personagens.

Tânia Pellegrini, no ensaio “Narrativa verbal e narrativa visual, possíveis aproximações” mostra as inúmeras relações e influências que a literatura contemporânea vem tecendo com o cinema. A técnica da montagem funciona como um dispositivo narrativo fundamental, já que permite subverter a linearidade do discurso verbal, criando ações ao mesmo tempo paralelas e simultâneas.

Dessa forma, observa-se que as mudanças que se vieram processando na narrativa literária ao longo do tempo, em razão da incorporação das técnicas visuais fizeram isso na direção de uma crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, etc) que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai aos poucos se despindo cada vez mais de seus acessórios qualificadores (figuras, advérbios, adjetivos, etc) para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída.<sup>171</sup>

Alguns dos recursos apontados por Pellegrini estão presentes em *Estação Carandiru*, como a fragmentação, a descontinuidade e a subtração do narrador em detrimento da fala do outro, que emerge como experiência legítima e coerente dentro do texto. Técnicas que podem ser observadas com propriedade na construção/montagem que o médico faz das histórias de vida das travestis. Ao mostrar como elas vivem, atuam e quais “funções”

---

<sup>170</sup> Ver *A traição de Penélope*, de Lúcia Castello Branco (1994). Na obra, a autora aborda a memória como um espaço rasurado e lacunar, depositários de sentimentos, emoções e lembranças fragmentárias, incompletas e até mesmo inverossímeis. Toda escrita que se baseia em processos de escavação do passado devem ser interpretados a partir dessa noção. Ou seja, não existe memória intacta e que não sofra processos subjetivos de interferência e seleção autoral.

<sup>171</sup> PELLEGRINI, 2003, p. 28-29.

desempenham no ambiente hipermasculinizado e machista da cadeia, Drauzio Varella revela a rede de marginalização e o preconceito aos quais estão submetidas e a forma de sobrevivência das travestis nesse ambiente.

### 3.2.2 – As travestis e a AIDS

Em *Estação Carandiu*, a AIDS foi um dos principais fatores de aproximação entre o médico e as travestis. Para construir suas histórias sobre o grupo, Drauzio Varella se valeu tanto do contato direto que teve com diversas travestis na enfermaria do presídio, bem como da relação surgida a partir das inúmeras campanhas educativas contra o vírus HIV. Drauzio Varella explica que, no início da década de 90 foram realizadas as primeiras pesquisas epidemiológicas no presídio.

Os resultados mostraram que 17,3% dos presos da detenção estavam infectados pelo HIV. Entre eles foram identificados dois fatores de risco significantes: uso de cocaína injetável e número de parceiros sexuais no ano anterior a pesquisa. Ao lado destes, estudamos um grupo de 82 travestis presos na Casa e constatamos que 78% eram portadores do vírus. Dos que se achavam há mais de seis anos no presídio, 100% tinham o teste positivo.<sup>172</sup>

Diante de uma real epidemia, o médico iniciou campanhas educativas para conter a disseminação do vírus entre os presos. A partir da aproximação com as travestis, Varella teve acesso a um universo de experiências completamente diferente da sua vivência profissional. Lidar com a alteridade travesti não foi um problema para o médico, embora ele admita que a questão da ambiguidade sexual provocasse, no início, certa “confusão”. As travestis reivindicam o direito de serem chamados pelos seus nomes femininos e tratadas, dentro da cadeia e nos demais espaços onde circulam como mulheres.

No início, com as travestis, meu problema era a identidade. Sentava-se frente à mesa um homem de seios; e gestos delicados em cuja ficha eu lia Raimundo da Silva, mas que todos chamavam de Loreta. Como o médico deve se dirigir a esta pessoa? Raimundo, toma o remédio, ou Loreta, minha filha? Logo percebi que o certo era Loreta. Tratá-las como mulher não as ofendia, muito pelo contrário. [...] Os delegados procuram alojá-los em celas especiais, mas quando não há espaço, o que fazer?

---

<sup>172</sup> VARELLA, 2003, p. 64.

Espremidos no meio de homens, numa situação em que muito valente corre perigo, curiosamente a travesti acha força na fragilidade feminina e impõe respeito.<sup>173</sup>

Outra importante fonte de informações foram as entrevistas realizadas com algumas travestis. Parte desse material — depoimentos, entrevistas e fotos — foi publicado no site [www.drauziovarella.ig.com.br/carandiru](http://www.drauziovarella.ig.com.br/carandiru). Os registros mostram como alguns personagens da vida “real” ganharam novos contornos e nuances no jogo textual que a escrita de não-ficção engendra, revelando, assim, os aspectos literários da narrativa. Podemos dizer que essas entrevistas são a base para a criação literária do autor. Bárbara, Veronique, Margô Suely e outras travestis que são citadas no livro, como Patrícia Evelin, Jaquelina e Sheila são, mesmo contra todas as vicissitudes impostas pelo ambiente, sobreviventes.

Quase todas as histórias narradas em *Estação Carandiru* apresentam a marginalização como denominador comum. O histórico de indiferença, violência familiar, abandono, preconceito e intolerância é uma constante na biografia das travestis. A história da travesti Veronique (conhecida pelos detentos como a “japonesa”, em função dos olhos puxados) contém alguns desses elementos. Drauzio Varella a conheceu na enfermaria do Carandiru. Ela sofria de problemas inflamatórios, decorrentes do excesso de silicone aplicado nas nádegas. Veronique é uma personagem singular, cheia de histórias e particularidades que a distinguem da maioria das travestis que viviam no presídio. Com certa dose de malandragem e outra de charme, ela conseguia impor respeito e se relacionar bem com todos, inclusive com os funcionários.

A partir da história de Veronique podemos observar os procedimentos literários utilizados por Drauzio Varella na escrita e desenvolvimento de *Estação Carandiru*. Ele elabora enunciados e blocos narrativos que extrapolam os relatos oficiais das personagens, agregando elementos externos às entrevistas e depoimentos, um recurso que valoriza a narrativa, permitindo a ordenação da história contada. Com o objetivo de comparar a entrevista realizada com Veronique (presente no site oficial do médico) com a versão publicada no livro, observamos como o autor lança mão dos recursos descritos acima.

---

<sup>173</sup> VARELLA, 2003, p. 154-155.

A maioria das travestis presas na Casa de Detenção tem histórias semelhantes às contadas pela Japonesa nesta entrevista ao médico Drauzio Varella. Nascidas no interior do Brasil, ao descobrirem precocemente a homossexualidade, experimentam o desprezo da família e da sociedade. Como alternativa, rumam para São Paulo, em geral acompanhadas de uma amiga, para tentar a vida com a prostituição.

**Drauzio — Você sempre foi homossexual?**

**Japonesa** — Desde criança.

**Drauzio — Com que idade você percebeu que era homossexual?**

**Japonesa** — Ah, com uns 11 anos...

**Drauzio — E você vivia como?**

**Japonesa** — Com os meus pais.

[...]

**Drauzio — E sua família percebeu que você era homossexual?**

**Japonesa** — Perceberam.

**Drauzio — E como eles receberam isso?**

**Japonesa** — Normalmente. Depois de um tempo, né. No começo, não aceitaram, não.

**Drauzio — Como você decidiu ser travesti?**

**Japonesa** — Eu comecei a tomar hormônio e vi que estava desenvolvendo, ficando com um corpo feminino, né. Aí, eu tô aqui. Desde criança eu já brincava com boneca. Então, eu vi que tinha minha parte macho e a parte mulher. Eu senti a atração por homens e vi que não gostava de mulher. Resolvi tomar hormônio.

**Drauzio — Como é a vida da travesti? Mais triste ou mais alegre?**

**Japonesa** — Ah, têm umas que usam drogas, perdem a cabeça. Mas têm outras que abrem um salão, uma boutique, umas vão para a Europa e voltam muito bem...

**Drauzio — E sua vida antes da cadeia, como era?**

**Japonesa** — A minha vida era muito boa. Eu encontrei um francês e ele achou que eu era mulher. Eu saí com ele. Ele gostou de mim e tudo, me deu um dinheiro bom, sabe?

**Drauzio — Você saiu com ele uma vez só?**

**Japonesa** — Uma vez só, mas essa valeu.

**Drauzio — E você já foi casada aqui, dentro da cadeia?**

**Japonesa** — Já, por um ano.

**Drauzio — Explica como são esses casamentos. Vocês moravam na mesma cela ou não?**

**Japonesa** — Não. Ele comprou um xadrez pra gente poder ficar junto durante o dia, mas eu morava com uma amiga em outro xadrez. Quando eu queria descer para tomar sol, dar uma volta, eu tinha que ir com a minha amiga e dar uma passada no xadrez dele para dar um “oi”.

**Drauzio — Sem falar com ele não dava pra descer?**

**Japonesa** — Não, nem podia acontecer isso porque eles pegam ciúmes da gente, pelo menos ele ficava morto de ciúme.

**Drauzio — E todo ladrão é ciumento assim?**

**Japonesa** — Quando eles casam com a gente é porque gostam, estão precisando de um apoio. Eles precisam da gente porque não têm com quem conversar. É muito homem aqui e eles não têm aquela coisa feminina, assim, que ajuda bastante.

**Drauzio — Aqui na cadeia a malandragem nunca abusou de vocês?**

**Japonesa** — Não, não. Aqui eles tratam bem a gente, respeitam, é tudo gente fina.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Disponível em: <http://drauziovarella.ig.com.br/carandiru/japonesa.asp>.

Na versão final, selecionada e montada pelo autor, é possível observar a ênfase que o narrador dá à infância e às relações afetivas da personagem. Com isso, Varella parece querer encontrar ou evidenciar certa predisposição — não sabemos se psicológica ou genética — para o travestismo.

Desde pequena brincava de boneca e vestia roupas da mãe. Na infância, o primeiro arroubo sexual foi por causa de um homem, como acontece com muitos meninos que mais tarde serão homossexuais.

Em Corumbá, quando completou onze anos, órfã de pai, começou a tomar hormônio feminino. Aos treze, debutou num motel com um senhor que só contratava menores. Um ano depois, cansada das surras do irmão, fugiu com uma amiga para Porto Velho. De lá, vieram para São Paulo, morar num cômodo da Barra Funda e fazer ponto na avenida de acesso à Cidade Universitária.

Nesta época, Veronique procurou uma “bombadeira”, que lhe deu um suco de maracujá para acalmar e injetou-lhe um litro de silicone industrial nas nádegas. Com o tempo, este silicone, comprado em loja de material para construção, infiltrou-se entre as fibras dos músculos e provocou um processo Inflamatório crônico, razão de seu sofrimento no Amarelo. A face posterior das coxas estava inchada, vermelha e tão dolorida que ela mal conseguia andar. Internei-a na enfermaria. Lá, extrovertida, virou vedete. Confortava os aflitos, brincava e cantava na galeria; todos riam de seu jeito escandaloso:

— O ladrão precisa da gente neste lugar, doutor, é muito homem fechado, sem aquela coisa feminina para dar apoio. Eu escuto, dou conselho, faço carinho, depois eles me agradam: um maço, um docinho, uma jóia.

Dois homens marcaram seu coração: um traficante ciumento na cadeia e um francês na avenida, que no início pensou que ela fosse mulher. Foi casada um ano com o bandido; com o francês, oito meses, ganhou pulseira de ouro, vestidos, dinheiro e um colar de pérolas que ela empenhou na Caixa.

— Teve também um turcão peludo, pai de três filhos, que se apaixonou e quis me matar com três tiros quando descobriu que eu estava de caso com um sargento da PM.<sup>175</sup>

Comparando os dois registros textuais — a entrevista e a narrativa do livro —, notamos uma série de distorções. O narrador, utilizando a técnica da montagem, incorpora novos elementos à fala de Veronique. Ou seja, o autor parte de uma imagem para recriar outra. Assim como os editores, ele cola fragmentos de histórias, memórias, transcrições e imaginação para dar forma a uma nova personagem.

A Veronique do livro mostra-se mais complexa, sagaz e interessante — esférica para utilizar a classificação apresentada por Antônio Cândido — do que a objetiva personagem

---

<sup>175</sup> VARELLA, 2003, p. 247-248.

da entrevista. Neste sentido, podemos perceber como Varella agrega elementos ficcionais para potencializar a narrativa literária.

A literariedade, portanto, cumpre um papel essencial nas obras de não-ficção. A partir desse artifício o escritor pode desenvolver com mais liberdade sua escrita, incorporando elementos que conferem dramaticidade ao texto. A vida de Veronique é contada quase de forma romanesca: batalhadora, sobrevivente, marginalizada. Ao testemunho do site foram incorporados elementos ficcionais desenvolvidos a partir da observação, da interpretação e da imaginação do autor. A literariedade é um dispositivo suplementar à narrativa “oficial”. Esse recurso, ao invés de mascarar ou deturpar o fato, reelabora o real, apresentando ao leitor uma visão de mundo ordenada e plural.

O processo de seleção, montagem e transcrição utilizado por Drauzio Varella fica, ainda mais evidente, com a não inclusão da travesti Bárbara no livro. Não podemos determinar os motivos que levaram o autor a excluir da obra esta personagem, que no site tem destaque. Drauzio Varella nos apresenta a travesti da mesma forma que o narrador de *Cidade de Deus* descreve Soninha Maravilhosa, chamando a atenção para suas roupas e para a personalidade da travesti.

Conheci Bárbara gripada, de calça justa e um nó na blusa acima do umbigo. Tinha um brinco só, uma borboleta colorida tatuada no pescoço e um morango na nádega esquerda, parcialmente escondido pela calcinha de renda [...]. Passado o quadro gripal, Bárbara voltou muitas vezes. Nunca sozinha. Xalé acompanhava-a até a porta, mas não entrava; deixava-a aos cuidados de Faustino, que repetia o ritual de passá-la à frente de quantos houvesse na fila, trancar a porta e ficar do lado de fora. A consulta médica constituía rara oportunidade para Bárbara sair do xadrez. Passava os dias de porta fechada, folheando revistas femininas, esmaltando as unhas, tricotando um tapete interminável, cuidando da coleção de artistas grudados na parede e cozinhando coisas gostosas para quando o marido chegasse. No começo, reclamava da solidão, sentia-se presa duas vezes. Mas Xalé insistia em que lugar de mulher de cadeia casada era dentro do xadrez, para evitar derramamento de sangue. Com o tempo, ela se conformou. Afinal, um ladrão que não lhe deixava faltar nada tinha direito de ser exigente.

Não viviam juntos. Homens de respeito podem visitar mulheres de cadeia em seus xadrezes; morar com elas, jamais! A menos que não se importem em colocar a masculinidade sob suspeita.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Disponível em: <http://drauziovarella.ig.com.br/carandiru/inedito.asp>.

Neste fragmento, observamos vários elementos que confirmam a fabricação do gênero travesti. O antropólogo norte-americano Don Kulick explica que existe uma junção de valores (hierarquizada) que define e constitui a identidade travesti. Entre esses valores, a transformação minuciosa do corpo e o relacionamento fixo, com um “homem de verdade” são metas a serem alcançadas pelas travestis.

Os modos de atuar e proceder empregados pelas travestis englobam um arsenal de elementos, que, como explicitado no segundo capítulo, conformam e determinam a identidade *trans*. Não basta usar roupas de mulher, deixar o cabelo crescer ou pintar as unhas. É preciso incorporar comportamentos tipicamente femininos. Varela explicita essa preocupação quando descreve Bárbara como uma Penélope contemporânea, criando uma alusão à Odisséia de Homero. Penélope é, em nossa sociedade, um dos símbolos máximos do feminino idealizado. A mulher fiel, que espera o marido durante anos, mesmo não sabendo se ele está vivo ou morto, que cria estratégias para enganar e postergar seu envolvimento com possíveis pretendentes. Ela é, sobretudo, símbolo de devoção e fidelidade. Uma feminilidade que o feminismo — enquanto movimento social — luta há mais de um século para derrotar.

Ao tricotar um *tapete interminável* e cozinhar para o marido, Bárbara reproduz o mito feminino daquela que sempre espera. No entanto, ao contrário de Ulisses que leva 20 anos para retornar a Ítaca, Xalé aparece todas as noites, assim como a maioria dos detentos que são “casados” com travestis na cadeia. A diferença é que a idealização presente no mito — que promete amor e fidelidade — dificilmente faz parte do cotidiano das relações afetivas e sexuais que as travestis mantêm com os outros detentos.

### **3.2.3 – Performance e jogos de identidade**

A performance e a encenação fazem parte do cotidiano das travestis na cadeia. Ato subversivo, que transita entre o político/ético e o estético, a performance é um movimento em constante construção e desconstrução. Ela coloca em cena certa dose de

espetacularização dos sentidos, sejam eles visuais, sensoriais ou sonoros, deslocando o corpo da travesti — originalmente um corpo masculino — para uma interpretação do que as travestis (de uma forma geral e, por isso mesmo, estereotipada), chamam de feminino. A forma sexy como Bárbara se veste (calça justa, barriga a mostra, calcinha de renda); o modo de caminhar e tratar os presos; os signos de diferença que impõe ao próprio corpo, como as tatuagens tipicamente femininas; o comportamento “submisso” em relação aos homens (cozinhar e esperar o marido). Esses elementos são fundamentais na construção de uma imagem/personalidade que destaca o grau de atuação (performática) e encenação (como estratégia de sobrevivência) do feminino.

Ao incorporar em sua escrita os elementos gestuais, característicos e psicológicos das travestis, além das gírias e atos de fala, Drauzio Varella aproxima seu texto do que a pesquisadora Graciela Ravetti denomina de *narrativa performática*. Para Ravetti, a performance seria uma espécie de mancha, que borra a matéria prima da arte, com materiais secundários, criando, assim, uma representação híbrida que dialoga e evoca outras linguagens, como o conteúdo biográfico, a esfera pública, as imagens visuais e sonoras etc.

Utilizo la expresión “narrativa performática” para referirme a tipos específicos de textos escritos en los cuales ciertos rasgos literarios comparten la naturaleza de la performance, según la acepción de ese término, en sentido amplio, en el ámbito escénico y en el político-social. Los aspectos que ambas nociones comparten, tanto en lo que se refiere a la teatralización (de cualquier signo) como la agitación política, implican: la exposición radical de sí mismo del sujeto enunciator así como del lugar de la enunciación; la recuperación de comportamientos renunciados o reprimidos, la exhibición de rituales íntimos; la escenificación de la autobiografía, la representación de las identidades como un trabajo de constante restauración, siempre inacabado, entre otros.<sup>177</sup>

A escrita performática, ao invocar outros tipos de imagens e rituais trazendo a tona o “eu” narrativo cria uma desordem do ponto de vista social que rejeita o cânone, e trabalha com

---

<sup>177</sup> RAVETTI, 2001, p. 49-50. Utilizo a expressão “narrativa performática” para me referir a tipos específicos de textos escritos, nos quais certos traços literários compartilham a natureza da *performance*, segundo a aceção desse termo, no sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas as noções compartilham, tanto ao que se refere à teatralização (de qualquer signo) quanto a agitação política, implicam: a exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciator, assim como do lugar de enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou reprimidos, a exibição de rituais íntimos; a encenação da autobiografia, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros.

experiências e matérias textuais, em alguns casos, consideradas subalternas. Essa definição pode ser aplicada na compreensão de obras, assim como *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru*, que trabalham essencialmente com temáticas subalternas. As travestis, ao atuarem e se vestirem como as mulheres também criam uma “perturbação social” altamente desestabilizadora, embaralhando as concepções tradicionais acerca dos gêneros sexuais. Ravetti explica ainda que o performático busca registrar obsessivamente todos os traços característicos daquilo que pretende representar.

Criando um paralelo entre essa teoria e *Estação Carandiru*, a tatuagem de morango, a calcinha de renda preta e o nó na blusa que deixa à mostra a barriga são elementos textuais simbólicos e relevantes, já que são responsáveis pela estruturação de uma escrita que “ejercita la memoria, por vía de los cuerpos, a través de rituales, danzas, coreografías, músicas y otros comportamientos.”<sup>178</sup>

A performance e a encenação operacionalizada pelas travestis não têm como objetivo apenas criar a ilusão do feminino, em muitos casos, podem ser interpretados como dispositivos de sobrevivência dentro do presídio. As travestis devem aprender os códigos internos e proceder de acordo com as normas pré-estabelecidas. Determinados signos do masculino, como coragem e valentia, não são tolerados quando manifestados pelas travestis. Eles devem ser negados em função de comportamentos que os presos julgam femininos (submissão, fragilidade, vaidade, inveja etc.).

### 3.2.4 – Guerra de identidades

O antropólogo Kiko Goifman<sup>179</sup> explica que a cadeia é um espaço social particular, onde “mecanismos de regulação de conduta social estão presentes cotidianamente.”<sup>180</sup> Goifman

---

<sup>178</sup> RAVETTI, 2001, p 48. [...] exercita a memória, por via dos corpos, por meio de rituais, danças, coreografias, músicas e outros comportamentos.

<sup>179</sup> Ver *Valetes em slow motion* (1998), livro que aborda a questão temporal dentro de presídios brasileiros. O autor (antropólogo e documentarista) realizou mostra, entre outros temas, como são construídos e reproduzidos os padrões e condutas sexuais e como, gays e travestis “atuam” e “procedem” nestes ambientes.

aponta para “existência de um conjunto de regras e padrões simbólicos, em constante atualização, que orienta as ações sociais nos presídios e penitenciárias.”<sup>181</sup> Regras que, segundo o antropólogo, são definidas a partir de normas baseadas nos verbos “proceder” e “atuar”.

No entanto, a relação com os presos (mesmo incluindo as diversas formas de violência física e verbal), pode representar, para algumas travestis, uma espécie de ganho (financeiro e psicológico) secundário. Para a travesti, sentir-se sexualmente desejada por um homem (heterossexual) significa que ela conseguiu atuar como uma “verdadeira” mulher. Ao criar a ilusão do feminino e, conseqüentemente, seduzir o homem, as travestis sentem-se orgulhosas.

Infelizmente, na maioria das vezes, o jogo da sedução, é simplesmente um artifício de mascaramento da prostituição. Na cadeia, as travestis são levadas novamente a vender seus corpos como única alternativa de sobrevivência. Abandonadas pelos familiares, não contam com a ajuda de terceiros, pessoas que geralmente trazem alimentos, utensílios domésticos e cigarro — objetos que, dentro do presídio, são mercadorias com alto valor de troca.

Com o objetivo de ilustrar ao leitor a ideologia machista que domina o Casa de Detenção, Varella explica que, para os presos, o indivíduo que desempenha o papel passivo na relação sexual não é identificado como pertencente ao gênero masculino. Ou seja, travestis e homossexuais são vistos e tratados como mulheres. Existem basicamente duas práticas sexuais dentro do presídio: o sexo autorizado — que são as visitas íntimas semanais, permitidas, a partir na década de 80, na qual os detentos podem receber as esposas, namoradas e amantes — e o sexo não autorizado — que é praticado diariamente com as travestis, “bichas” ou as “mulheres de cadeia”. Para os presos, a “mulher de cadeia” é a pessoa que exerce a função passiva na relação sexual anal. Ela não é necessariamente um homossexual. Geralmente, a pessoa que “desempenha” esse papel é obrigada a servir de objeto sexual de algum bandido mais poderoso. É uma situação vexatória e humilhante para

---

<sup>180</sup> GOIFMAN, 1998, p. 79.

<sup>181</sup> GOIFMAN, 1998, p. 79.

muitos homens heterossexuais que são abusados sexualmente e obrigados a exercer papéis considerados femininos, como limpar, lavar roupa e cozinhar.

No caso das travestis, existem as casadas e as solteiras. As comprometidas devem manter relações sexuais apenas com um parceiro. Neste caso, a fidelidade é uma prerrogativa. O preso, geralmente um bandido com boas condições financeiras, sustenta a travesti, fornecendo comida, cigarro e presentes. Segundo o médico, as travestis casadas não podem circular pelos pavilhões e só saem acompanhados.

Margô Suely — travesti que Drauzio Varella também conheceu na enfermaria do presídio — era casada com um desses ladrões. A proposta de casamento exigia exclusividade sexual. Em contrapartida, o “malandro” sustentava a travesti.

Margô passou três meses no distrito, numa cela com 32 homens, e ninguém abusou dela. Apesar da sainha agarrada, do bustiê e do silicone nas coxas, o maior respeito. Quando veio transferida para o Carandiru, conheceu um ladrão e se apaixonou. Ele foi franco com ela:

— Se quiser ser minha, é o seguinte: só minha, entendeu? Te ponho num barraco, dou conforto, mas não vai tirar eu, não. Manter mulher de cadeia custa o olho da cara. Tirou eu, já era. O xadrez da Margô tinha um beliche, cortina bege e um tapete de talagarça com dois cisnes e uma casinha, para não pisar na friagem. Entrando, dava-se de cara com o come-quieto, um lençol azul pendurado logo, atrás da porta, para assegurar a privacidade. Na janela do fundo, uma cortininha xadrez. Recortes de artistas inundavam as paredes. Sob a janela, um armário tosco servia de mesa para o fogareiro. Sobre ele, o bule de café com o bico coberto por uma galinha de crochê. Ao lado, a TV com bombril na antena. Cigarro, guloseimas, o baseado da tardinha, a pílula para os seios e o respeito da malandragem, por conta do ladrão. Da parte dela, apenas a fidelidade total. Sair no corredor, nem pensar, seu lugar era a cela, porta fechada, come-quieto cerrado e cortina xadrez puxada para evitar galinhagem e derramamento de sangue. De vez em quando, um solzinho podia, porém nunca desacompanhada; três seguranças do ladrão desciam com ela. Na parte de cima do beliche morava a Zizi, travesti mais velha, de rosto assimétrico devido ao deslizamento do silicone injetado na região malar. Era a doméstica, cuidava da cozinha, limpeza, lavar e passar.<sup>182</sup>

A narrativa nos mostra como as travestis criam espaços de alusão ao feminino, também, dentro da cadeia. Os cuidados com a limpeza e a decoração da cela revelam um zelo “tipicamente” feminino. Margô e Zizi assistem à TV para matar o tempo e parecem viver num ambiente (com uma decoração que pode ser chamada de *kitsch*) completamente

---

<sup>182</sup> VARELLA, 2003, p. 213.

distinto das celas tradicionais. Outro aspecto observado está relacionado aos modos de atuar assinalados por Goifman. Margô estabelece uma relação de submissão com o suposto marido. Ela é a mulher que cuida da casa, não pode sair desacompanhada e deve obediência e fidelidade a um único homem. O ladrão, por sua vez, desempenha o papel do homem provedor, garantindo segurança, comida e certos “luxos”, como o cigarro e os hormônios.

A equação homem (dominação) versus mulher (submissão), ainda tão presente na sociedade brasileira, é reiterada pela grande maioria das travestis. Elas acreditam que para serem aceitas por um homem *de verdade*, devem jogar com eles o complicado teatro da sujeição. Segundo Benedetti, a subordinação ao masculino é um forte indicativo da identidade *trans*. O antropólogo explica que o desejo de ter um marido manifesta-se recorrentemente no discurso das travestis. No entanto, poucas têm relações duradouras com homens. A relação estável com um homem faz a travesti sentir-se não apenas desejada, mas confirma a construção do feminino, empreendido por ela desde a adolescência.

Essa relação desempenha um importante papel na construção do feminino das travestis, uma vez que é o primeiro e mais eficiente contraponto a todos os investimentos materiais e simbólicos por ela empreendidos. Sentir-se desejada como “mulher” [...] parece constituir mesmo um objetivo, uma meta a ser atingida quando decidem iniciar o processo de transformação do gênero.<sup>183</sup>

Contudo, o parceiro ideal — na maioria das vezes romantizado e fantasiado pelas travestis — é algo difícil de encontrar. Uma das prerrogativas é que ele seja o mais masculinizado possível. Além disso, deve desempenhar a função ativa na relação sexual.<sup>184</sup> O par passivo/ativo é determinante das representações e práticas de gênero para as travestis. Porém, o outro pólo da relação, o homem, relaciona-se com a travesti apenas como um objeto sexual, como acontece com a personagem Margô Suely.

---

<sup>183</sup> BENEDETTI, 2005, p. 118.

<sup>184</sup> MOTT no artigo “O que define um travesti?” apresenta casos de travestis que lidam com os papéis sexuais de forma mais movente, ao contrário do que o *corpus* analisado apresenta. Alguns travestis mantêm relações heterossexuais e muitos são ativos na relação sexual. Neste sentido, nossa generalização deve levar em conta a exceção.

Após descobrir que tem uma ferida íntima e deve ficar um tempo sem ter relações sexuais, Margô recebe um ultimato do “marido”: “— Sem sexo, acabou o luxo, minha filha!”<sup>185</sup> Ela é levada à enfermaria para se tratar e, no período em que fica internada (poucas semanas) é substituída por outra travesti. Ao descobrir a traição, um sentimento de revolta, incompreensão e cólera toma conta da travesti. Assim como acontece com Soninha Maravilhosa, em *Cidade de Deus* quando descobre que foi abandonada e roubada pelo amante Pouca Sombra.

O comportamento do ex-marido de Margô ilustra como as travestis são tratadas pelos presos e pelos homens em geral. Seja na rua (na prostituição), ou na cadeia, onde os “casamentos” são contratos exclusivamente sexuais, a lógica que impera é a da satisfação e do consumo. A partir do momento em que as travestis passam a não cumprir suas funções no acordo, elas são imediatamente substituídas, como um produto descartável. Quase sempre os sentimentos delas não são levados em conta, o que reforça nossa hipótese de que ao subverterem a lógica tradicional dos gêneros sexuais, elas sofrem, com maior intensidade, o rechaço e a intolerância sexual.

A dificuldade de encontrar e estabelecer uma relação afetiva verdadeira com um homem dentro da cadeia faz com que a grande maioria das travestis seja solteira, o que possibilita que elas circulem livremente no meio dos outros detentos. Porém, também devem obedecer às regras de conduta assinaladas anteriormente. A principal delas é nunca agredir fisicamente outro preso. As agressões permitidas resumem-se às discussões e ofensas verbais, como explica um preso: “Em caso de desavença com algum ladrão, podem se defender verbalmente, como fazem as mulheres, porém jamais chegar às vias de fato com os homens.”<sup>186</sup>

Kiko Goifman ressalta que dentre as inúmeras tipificações sociais existentes dentro de uma cadeia, a figura do homossexual tem destaque. No documentário *Tereza*, realizado como complemento de sua pesquisa de campo, Goifman apresenta depoimentos que fornecem

---

<sup>185</sup> VARELLA, 2003, p. 214.

<sup>186</sup> VARELLA, 2003, p. 156.

pistas para compreender a rígida estrutura de papéis e atribuições (sociais e sexuais) vigentes dentro de um presídio.

O cara quando é homossexual, na maioria das cadeias, certo, não pode ter faca, não pode bater em ladrão, mesmo que esse ladrão venha humilhar, certo? Não pode, não pode discutir. A bicha tem que ser submissa a tudo, certo? Até numa idéia, quando ta uma pá de ladrão conversando, se a bicha mora dentro da cela, a bicha tem que sair de lado, fazer o papelzinho de mulherzinha dela, mulher do tempo antigo, da fazenda [...]<sup>187</sup>

O que notamos nas entrelinhas do relato é como a masculinidade é um valor intocável e extremamente rígido para os presos. A demonstração de qualquer traço de sensibilidade ou fragilidade é vista pelos outros bandidos como indício de feminilidade. Qualquer “deslize” é condenado moralmente. Em certos casos, o preso chega a pagar com a própria vida. Os papéis são claros e quem ultrapassa essa fronteira é visto com desprezo, como é demonstrado no fragmento abaixo, retirado do livro *Estação Carandiru*.

Uma vez, um bandido do pavilhão Oito envolveu-se com um homossexual. Num domingo, a mulher veio visitá-lo sem que ele a esperasse, encontrou-o com o amante e armou escândalo: — Arranhou toda a cara da bicha, que ficou furiosa e gritou para ela: vai embora, não precisa mais vim aqui, que eu já banco ele a semana toda! A malandragem estranhou: — O que é isso? Tudo ao contrário, agora é a bicha que banca para o ladrão? O desfecho não esperou: — No dia seguinte, quando foram ver direitinho, o preto no branco, a bicha comia ele. Os caras pensando que ele era marido da bicha e ele dando para ela. *Foi fatal, mataram ele e a bicha também. Isto aqui, é um lugar sem dó nem piedade!*<sup>188</sup>

Percebemos como a regulação sexual opera, reproduzindo valores falocêntricos, homofóbicos e patriarcais, ou seja, a mesma estrutura apresentada por Michel Foucault em *A História da Sexualidade*. O sexo não é apenas reprimido, ele é controlado, vigiado e normatizado. Esse conjunto de normas — que desde o século XVIII esteve a serviço da burguesia e do capitalismo — reserva um lugar subalterno não apenas para os homossexuais e travestis, mas também para as mulheres.

A cadeia, no entanto, é um espaço que extrapola essa lógica. Em um ambiente hegemonicamente masculino — que percebe a homossexualidade como algo repulsivo e/ou

---

<sup>187</sup> GOIFMAN, 1998, p. 97.

<sup>188</sup> VARELLA, 2003, p. 245. (grifo nosso)

patológico, as travestis cumprem um papel importante de regulação sexual, já que representam o pólo feminino na estrutura de dominação macho/fêmea. Neste caso, se a travesti souber respeitar as regras internas, os modos de “atuar” e “proceder” identificados por Goifman, ele consegue sobreviver, pelo menos, à violência física que impera no ambiente.

Um dos méritos de *Estação Carandiru* é seu caráter não sombrio. Embora destaque aspectos extremamente violentos e injustos do sistema penitenciário brasileiro, parte das micro-narrativas contidas na obra, desenvolve-se como uma “conversa ao pé do ouvido”. O tom descontraído, irônico e até mesmo engraçado ocupa o espaço claustrofóbico das celas lotadas e das grades de ferro. Ao optar por essa abordagem, Drauzio Varella quis mostrar que “a perda da liberdade e a restrição do espaço físico, não conduzem [apenas] a barbárie, ao contrário do que muitos pensam.”<sup>189</sup>

### **3.3 – *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru* — estudo comparativo**

Para além da alteridade travesti e dos modos de violência resultantes da intolerância à diversidade sexual, percebemos no *corpus* analisado uma multiplicidade de temas confluentes tais como: a existência de uma escrita performática que teatraliza a experiência travesti a partir da apropriação das gírias e modos de falar do grupo; o ponto de vista interno; o trabalho da memória; o diálogo com a linguagem cinematográfica; a literatura de testemunho, a intertextualidade e os agenciamentos coletivos de enunciação — dispositivos que permitem uma construção textual atravessada por diversos pontos de vistas, textos, vozes e experiências. Infelizmente, em função do recorte proposto, nem todos os aspectos observados serão analisados neste momento. Pesquisas futuras poderão investigar as inúmeras relações e possibilidades de leitura que as obras engendram.

A leitura dos livros nos mostra um interesse menor em definir o que é a travesti e maior em revelar a que tipo de sujeições psicológicas, físicas e emocionais elas estão submetidas e

---

<sup>189</sup> VARELLA, 2003, p. 10.

como é produzida a rede de preconceito e estereótipos sexuais que as marginaliza. Em *Cidade de Deus*, Soninha Maravilhosa é refém das fofocas, julgamentos, piadas e humilhações, atos praticados tanto pelos familiares, clientes e policiais bem como pelos moradores da comunidade. Essa intolerância à diferença é assinalada no começo do romance, quando Soninha vai à Cidade de Deus, pedir dinheiro ao irmão. Antes da morte de Cabeleira, assassinado pelo policial Touro, a travesti morava com os pais no Morro do São Carlos e, por isso, frequentava pouco a favela. Em um dos seus primeiros contatos com os moradores de Cidade de Deus, ela já é alvo de piadas e humilhações:

Ao atravessar o braço direito do rio, Cabeleira avistou uma pequena multidão:

— Bicha, bicha, bicha.

— Um rapaz branco, sem dentes e sem camisa propunha:

— Enfia um cabo de vassoura no cu dele!

Cabeleira de início achou engraçado, mas quando viu quem era o motivo da chacota sentiu dor em toda sua alma. Teve vontade de enfiar o rosto num lugar onde não visse ninguém, mas não conseguiu fingir e seguir em frente. Deu um tiro para o alto num instante de lucidez, senão teria atirado nas pessoas. [...] Sim era a Marilyn Monroe do morro do São Carlos, *o filho da sua mãe que queria ser mulher*, parecia uma escola de samba atravessada na avenida.<sup>190</sup>

Ironicamente, os mesmos moradores, que são vítimas do preconceito social e racial, da violência da polícia e da exploração dos patrões, se transformam em paladinos da moralidade e exercem uma espécie distorcida de poder, difamando, ameaçando e ridicularizando os indivíduos e as práticas sexuais consideradas ilegítimas. Joana Wildhagen, na dissertação *Fronteiras da Fala/bala: geografia do universo ficcional de Cidade de Deus* (2007), chama a atenção para a existência de um ciclo pernicioso de preconceitos (racial, sexual e social) que é reproduzido na favela: “cada voz em *Cidade de Deus* carrega em seus discursos os mais diversos tipos de preconceitos imersos em nossa sociedade.”<sup>191</sup> Discursos que interagem e se contrapõem criando uma trama de estereótipos que atinge a todos.

Neste sentido, o boato maldoso, a piada preconceituosa, o palavrão e as falas subliminares são armas que ressoam como bala de revólver no corpo da vítima, signos verbais que

---

<sup>190</sup> LINS, 2000, p. 47. (grifo nosso)

<sup>191</sup> WILDHAGEN, 2007, p. 96.

condenam socialmente homossexuais e travestis. O verbo transcende a palavra escrita, o signo linguístico, e assume uma carga icônica. O palavrão é referente de um repertório social e cultural arraigado em grande parte da sociedade brasileira, que, como já abordamos, julga o comportamento sexual dos indivíduos a partir de padrões altamente estereotipados.

É interessante observar como a própria fala de Cabeleira está imbuída de um repertório homofóbico e intolerante. Com a frase *o filho da sua mãe que queria ser mulher*, ele não apenas cria um trocadilho com a expressão “filho da mãe”, como assinala ironicamente a impossibilidade do desejo do irmão, no caso, transformar-se em mulher. O pensamento binário de Cabeleira não admite orientações de gênero que não sejam as tradicionais. Segundo essa ideologia, homens nascem homens e devem ser portar como homens durante toda sua vida. Para aqueles indivíduos (como Soninha) que ousam transpor as fronteiras do masculino, existe um arsenal de piadas, palavrões, clichês e estereótipos que devem ser usados para lembrar a essas pessoas que a transgressão cometida não é aceita.

Bhabha argumenta que o estereótipo baseia-se num modo de representação paradoxal e ambivalente, que, ao estabelecer sistemas de diferenças entre os indivíduos, contribui para a exclusão e a marginalização de determinados grupos sociais. Embora analise a estratégia discursiva do estereótipo para explicar como o discurso colonial apresentou o homem colonizado, ao longo dos séculos, é possível criar um paralelo com a construção e a manutenção do sistema de estereótipos e estratificação sexual que desqualifica e atinge também as travestis e homossexuais.

A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial [sexual] no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido [...].<sup>192</sup>

A repetibilidade do estereótipo garante sua validade em contextos históricos distintos, ou seja, é preciso afirmar e reafirmar a diferença (em tom agressivo ou burlesco) para que a

---

<sup>192</sup> BHABHA, 2007, p. 105.

palavra seja assimilada em sua carga pejorativa e ofensiva e possa operar como estereótipo dentro de uma cadeia de significação. Em *Cidade de Deus*, identificamos como o autor cria enunciados que evidenciam a construção da fixidez por meio da repetição. Soninha Maravilhosa é chamada de *bicha, viado, marica, puto, safado, galinha, descarado, sem-vergonha, bichona, molengão* — “adjetivos” que vêm sempre acompanhados de frases feitas ou chavões machistas que reforçam o preconceito: “[...] mas homem não chora, ainda mais na frente duma mulher. Homem que chora é viado, assim como o Ari.”<sup>193</sup>

A utilização do estereótipo sexual dificulta, portanto, o processo de autoconhecimento e individuação de Soninha com sua identidade sexual. Em determinados trechos do livro, a própria travesti reproduz a ideologia da fixidez. Ela se resigna com as humilhações e desilusões que sofre, atribuindo a esses problemas o fato de ser travesti. “Que mais você queria além da solidão? Vamo, se joga na cama e sofre aí em silêncio que amanhã você se reacostuma com tudo. Nada de novo irá acontecer, seu viado safado.”<sup>194</sup>

Em *Estação Carandiru*, a rede de discriminação e de preconceitos é baseada em estereótipos ainda mais rígidos e perversos. Os presos, ao estabelecerem novos padrões de conduta sexual, colocam o comportamento de gays e travestis sob vigilância constante. A criação do termo “mulher de cadeia” é em si uma construção arbitrária, carregada de juízos de valor. Primeiro, porque mostra que as mulheres podem ser facilmente fabricadas e substituídas, destituindo-as de dignidade ou respeito. Na falta das representantes do sexo feminino, transformam-se homens em mulheres. Segundo, porque às “mulheres de cadeia” são atribuídas tarefas como limpar, cozinhar e ter relações sexuais, são esses os valores que os presos conferem às mulheres. Ou seja, o termo revela, por ricochete, um machismo latente.

Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins narra um episódio no qual um bandido é “transformado” em mulher de cadeia. Após ser preso, Cabelo Solto, integrante da quadrilha do bandido Zé Pequeno, é levado à Penitenciária Lemos de Brito. Ao chegar ao presídio, é “escolhido” por

---

<sup>193</sup> LINS, 2000, p. 171.

<sup>194</sup> LINS, 2000, p. 248.

um detento cujo apelido era Xerife para ser sua mulher. Durante meses, Cabelo Calmo foi obrigado a ter relações sexuais com o Xerife, vestir roupas femininas, cozinhar e limpar a cela. Além disso, mudaram o seu nome para Bernadete, sinalizando, ainda mais, a “troca” de papel sexual e a humilhação vivida.

A partir desse dia, Cabelo Calmo fazia sexo com o xerife regularmente, agia como mulher de malandro, arrumava-lhe a comida vinda duma lanchonete próxima ao presídio para os dois comerem. Quando falava ou fazia alguma coisa da qual o xerife não gostasse, era surrado. Com o passar do tempo viu que não era só ele que vivia nesta situação, outros internos eram casados com os amigos do xerife, que na verdade formavam uma quadrilha.[...]Quando existem pares é mais fácil agüentar o sofrimento, por isso seu ódio era amenizado, mas um dia se vingaria. A vida de mulher de bandido lhe proporcionava boa comida, cocaína, lençol, travesseiro, cobertores, bebidas, maconha e água gelada. Nos dias de visita, tinha o direito de vestir-se como homem para receber seus familiares. No entanto, na rotina do cárcere, andava de calcinha vermelha, a cor preferida do xerife; era obrigado a passar batom e a colocar brinco.<sup>195</sup>

Embora existam inúmeros pontos de confluência entre as obras, sendo o mais evidente o nexos entre travestismo, pobreza, homofobia e marginalização, a contextualização histórica das narrativas é uma diferença relevante. *Cidade de Deus* desenvolve-se a partir da década de 60, período, no qual, muitas travestis ainda estavam ligadas a uma aura de malandragem e boêmia. Elas consideradas briguintas e valentes, conseguiam impor respeito e eram respeitadas em função dessa ambivalência sexual.

Já em *Estação Carandiru* a ginga dá lugar a artimanhas que são criadas, não por meio da força física ou da valentia, mas pelo charme e poder de convencimento das travestis. Varella narra várias táticas de Veronique para conseguir dinheiro ou presentes da “malandragem”. Em um dos casos, ela conseguiu enganar até mesmo o Diretor de Disciplina do presídio (senhor Lopes) que, envolvido pelas “histórias” da travesti chegou a transferir um detento de presídio em troca de uma informação importante. Quando o diretor foi procurar o bandido, com o objetivo de obter a informação, descobriu que ambos tinham sido enganados pela travesti. O ladrão pagou 200 reais para Veronique em troca da transferência, ele acreditava que o dinheiro serviria para subornar o diretor. Por outro lado, Sr. Lopes só autorizou a mudança porque Veronique lhe garantiu que o ladrão sabia o nome

---

<sup>195</sup> LINS, 2000, p. 267-268.

do dono de um revólver que havia aparecido no pavilhão oito, algumas semanas antes. Depois de alguns dias, o diretor percebeu a armação e, como castigo, Veronique foi transferida de pavilhão.

Outra diferença marcante entre as obras diz respeito às possibilidades de modificação e construção do corpo *trans*. Em *Cidade de Deus* as técnicas que permitem a transformação corporal ainda eram incipientes e precárias se compararmos com o aparato tecnológico que existe à disposição das travestis atualmente. As personagens de *Estação Carandiru* possuem mais recursos para modificar esteticamente seus corpos.

A escritora argentina Beatriz Sarlo defende a ideia de que as travestis contemporâneas — fruto do asfalto e dos grandes centros urbanos, como assinala o antropólogo Hélio Silva — possuem o que ela chama de *corpos tecnificados*. Na crônica publicada no jornal argentino Clarín, Sarlo conta a experiência que viveu, a primeira vez que visitou São Paulo, há cerca de 15 anos. Ela foi levada por alguns amigos para passear de carro, à noite, por tradicionais pontos de prostituição da cidade e observou que as travestis brasileiras apresentavam corpos esculturais, quase perfeitos, emergindo os transeuntes e clientes numa atmosfera de ambiguidade e incertezas.

¿Qué muestra una travesti? Un cuerpo tecnificado. El nexo entre travestismo y tecnología es tan evidente porque el efecto travesti depende no sólo de la imitación de un cuerpo de mujer sino de su exageración. El travestismo no tiene nada que ver con la indecisión sexual que constituía el magnetismo de Marlene Dietrich cuando se vestía de muchacho, con un magnífico traje blanco cruzado. El travestismo, por el contrario, es la maximización de los rasgos sexuales de mujer. Lo que define esquemáticamente el cuerpo de mujer, los pechos y las caderas, son llevados por la travesti a su hipérbole. Esto no puede lograrse por el disfraz, por capas de vestidos, de cabellera y de maquillaje. Nada más lejano del travestismo que el disfraz, que es una imitación que rápidamente puede ser abandonada. El cuerpo travestido no puede ser abandonado ni fingido sólo por algunas horas. El cuerpo travestido no es descartable sino que, por el contrario, su ideal es ser completamente definitivo, con la fijeza de los ciber-clones de la ciencia ficción.<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> SARLO. Disponível em: <http://www.clarin.com/diario/2004/10/31/sociedad/s-859864.htm>. “O que apresenta uma travesti? Um corpo técnico. O nexo entre o travestismo e a tecnologia é tão evidente justamente porque o efeito travesti depende não apenas da imitação do corpo de uma mulher, como também do seu exagero. O travestismo não tem nada a ver com a indecisão sexual, que constituía o magnetismo de Marlene Dietrich quando se vestia de rapaz, com um magnífico terno listrado. O travestismo, ao contrário, é a maximização dos traços sexuais da mulher. O que

Segundo a pesquisadora, as travestis representam a maximização dos traços femininos. Ela explica que é impossível ser “discretamente” travesti, já que o travestismo se apresenta como algo que habita a ordem do exagero, da repetição e, principalmente, dos limites entre o físico e a técnica. Nessa perspectiva, a travesti seria um “fenômeno” eminentemente contemporâneo, haja visto que a relação entre corpo e técnica ou corpo e procedimento chega a um nível, efetivamente, hiperbólico. Além das dezenas de intervenções, produtos e técnicas que permitem a travesti alterar o próprio corpo, a cirurgia de resignificação do sexo (mais realizada por transexuais) é um processo de modificação efetivamente radical e irreversível.

No romance de Paulo Lins, *Soninha Maravilhosa* usa a pinça, os truques de maquiagem, a peruca e as roupas femininas para se travestir de mulher. Já as travestis de *Estação Carandiru* têm à disposição as cirurgias plásticas, os implantes de silicone e cabelo (*megahair*) e a depilação a *laser*. É importante ressaltar que a tecnologia permite realizar modificações significativas, entretanto, como explica Don Kulick, o que define uma travesti não é apenas o fato dela possuir seios, cabelos longos ou quadris largos. Apesar de o corpo ser um importante local de identificação e reconhecimento, a travesti precisa, acima de tudo, se sentir mulher. O que significa que ela precisa pensar e agir como uma mulher; deve, principalmente, compartilhar com o universo feminino um conjunto de características físicas e psicológicas.

Because the idea of “woman” that travestis elaborate is discussed entirely in terms of specific appearances, behaviors, and relationships to males, and because any evidence that real women do not look or act in the expected ways is taken evidence that travestis understand femininity in better and more realistic ways than women do, femaleness becomes something wholly within the reach of anybody who wants it badly enough. To feel like a woman, travestis need not engage with the lives of real women. They need only acquire the appropriate attributes and the requisite relationships. [...] Appearances, however, are only part of the picture. In order to truly feel like a

---

define esquematicamente o corpo da mulher, os seios e os quadris, são levados pela travesti a sua hipérbole. Isso não se consegue apenas pelo disfarce: vestidos, cabelo, maquiagem. Nada mais longínquo do travestismo que o disfarce, imitação que rapidamente pode ser abandonada. O corpo travestido não pode ser abandonado, nem fingido por apenas algumas horas. O corpo travestido não é descartado, até porque seu ideal é ser completamente definitivo, como a fixidez dos ciber-clones da ficção científica.”

woman, *a mulher*, a travesti needs more than a skirt and a bunda. She also requires relationships to males, males who, at best, make her feel like a total woman – who make her feel, *mulheríssima*.<sup>197</sup>

As travestis/personagens analisadas nesta dissertação corroboram essa teoria. Em *Cidade de Deus*, Soninha Maravilhosa não apenas sonha em ser mulher, como questiona o fato de ter nascido homem:

Ser mulher, tudo que mais quis nessa vida era ser mulher. E por que não nasceu fêmea já que gostava tanto de macho? A natureza era culpada, burra, muito burra e acima de tudo irredutível. Não preservaria a natureza, porque, enquanto um só elemento sentir uma dor permanente e incurável, nada pode ser preservado.<sup>198</sup>

Em *Estação Carandiru*, como salientamos, Veronique explica ao médico algumas das funções das travestis dentro do presídio. Implicitamente, a fala revela como é importante para a travesti ser reconhecida não apenas como objeto de desejo sexual, mas, sobretudo, como mulher. “O ladrão precisa da gente neste lugar, doutor, é muito homem fechado, sem aquela coisa feminina para dar apoio. Eu escuto, dou conselho, faço carinho, depois eles me agradam: um maço, um docinho, uma jóia.”<sup>199</sup>

Ao dar voz às personagens, utilizando o recurso jornalístico das aspas, e reconstruindo as reminiscências e falas das travestis, Drauzio Varella consegue um efeito textual próximo ao resultado que Paulo Lins alcança com a criação ficcional de Soninha Maravilhosa. Os fluxos de consciência e pensamentos das personagens apresentam elementos de uma forma escritural que vem se configurando, desde a década de 70, como uma escrita tipicamente gay, em função do seu diálogo, sobretudo, com o gênero melodramático e com a cultura de

---

<sup>197</sup> KULÍCK, 1998, p. 94-95. “Porque a ideia de “mulher” que as travestis elaboram é inteiramente discutida em termos de aparências específicas, comportamentos e relacionamento com os homens, e porque qualquer evidência de que mulheres não se parecem ou agem de uma forma esperada, é tomada como evidência de que as travestis entendem a feminilidade de uma maneira melhor e mais realista do que as próprias mulheres. A feminilidade se torna algo totalmente ao alcance de quem quer a desejo com profundo querer. Para se sentirem como uma mulher, as travestis não precisam se envolver com a vida real das mulheres. Elas necessitam apenas adquirir os atributos apropriados e os relacionamentos necessários. [...] Aparência, no entanto, é apenas parte da questão. Para realmente se sentir como uma mulher, uma travesti precisa de mais do que uma saia e uma bunda. Ela necessita de relacionamento com homens, homens que, na melhor das hipóteses, a fazem sentir-se como uma mulher completa – que a fazem sentir-se “mulheríssima”.

<sup>198</sup> LINS, 2000, p. 255.

<sup>199</sup> VARELLA, 2003, p. 248.

massas. Para o pesquisador argentino Daniel Link, o melodrama foi incorporado por diversos escritores e artistas homossexuais como forma de dar voz às suas experiências e vivências minoritárias.

Há algo do imaginário homossexual sobre o amor que vem do melodrama: talvez seja a idéia de uma história de amor socialmente impossível o que desata os dramas familiares de identidade: a história de amor homossexual é impossível de familiarizar, é resistente ao Édipo, um puro ponto de fuga. Assim como os frívolos permanecem fora da história melodramática (porque o melodrama é coisa séria, enquanto o frívolo sabe que a vida é teatro e nada mais), também permanecem fora as políticas que poderiam ser supostas a partir do melodrama. Os grandes cultores do melodrama (Manuel Puig, Rainer Fassbinder, Pedro Almodóvar, Roland Barthes, David Leavitt) encontraram no gênero uma maneira de falar da homossexualidade no mundo.<sup>200</sup>

No texto “O amor é um naufrágio (sobre o melodrama)”, Link explica que um autêntico melodrama é construído a partir de uma história de amor ou familiar trágica ou conflituosa. As falas das personagens analisadas, seja Soninha Maravilhosa ou Margô Suely, evidenciam esses conflitos, já que tratam da limitação do desejo, da impossibilidade da realização amorosa e da incompreensão. Para Soninha Maravilhosa, possuir um corpo que não está em conformidade com seu gênero social e psicológico é um conflito permanente.

Paulo Lins desenvolve sua narrativa reiterando a carga dramática que gira em torno da personagem. A relação que Soninha Maravilhosa estabelece com os seus antagonistas é essencialmente conflituosa, trágica e violenta. As constantes lutas para ser respeitada, o conflito de identidades travado com o irmão e suas decepções amorosas podem ser interpretados como pequenas inserções melodramáticas em um texto que justapõe diversas correntes literárias<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> LINK, 2002, p. 123-124.

<sup>201</sup> É possível observar em *Cidade de Deus* duas fortes influências literárias. A primeira é o diálogo com o romance regionalista brasileiro do século passado e seu interesse em mostrar como viviam os brasileiros, com seus problemas sociais e econômicos. Em entrevistas à imprensa, Lins afirma que *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, foi um dos seus livros de cabeceira no processo de escrita de *Cidade de Deus*. Outra forte influência foi a poesia. Paulo Lins é poeta desde a adolescência e trouxe para a escrita do romance o cuidado com a construção das frases e a escolha das palavras. Em muitos momentos do livro, a narrativa transforma-se em uma prosa poética, na qual os jogos entre as palavras e as sonoridades são exploradas.

Alguns elementos inerentes ao discurso melodramático — como a solidão, a traição, o desencontro amoroso e uma exploração excessiva dos sentimentos e das emoções — são observados na cena em que Soninha descobre que foi abandonada e traída por Pouca Sombra.

Soninha, ao ler aquilo, sentiu frio; frio de dormir só nas noites de inverno que se aproximava, frio de não ter mais marido pra matar barata, das quais ela tinha medo e nojo; frio de ter que cozinhar para comer sozinha; frio de não ter mais ninguém para trazer presentes. O frio da solidão. Andou de cabeça baixa por todos os cômodos da casa, observou o lugar no guarda-roupa onde Pouca Sombra guardava suas roupas: vazio. As lágrimas tiravam o pó de arroz daquele rosto de palhaço triste, jogou-se na cama soluçando em silêncio, silêncio que sempre acompanhava de modo imperativo sua vida de desprezo e discriminação na qual vivia sempre se ocultando, chegando depois de tudo terminado, recebendo olhares de nojo, apanhando da polícia. Tudo vinha a sua mente naquela hora.

Levantou-se, tirou a peruca lentamente na frente do espelho, passou a mão no rosto, misturando catarro, pó de arroz, batom e lágrimas. Foi se despindo, passando a mão pelas partes íntimas do corpo. Uma cena erótica, talvez sentisse prazer em representar aquela cena, pois todas as atrizes faziam aquilo no cinema e na televisão. Era uma atriz: Glória Menezes sentindo a falta de Tarcísio Meira! Muito mais, era Marilyn Monroe olhando o corpo perfeito que Pouca Sombra desprezou.<sup>202</sup>

A composição dramática realizada por Lins revisita e atualiza o clichê do indivíduo traído e abandonado, tão presente no cinema e na literatura. O escritor cria um mundo particular de oposições e ilusões que potencializa o efeito dramático. A mulher abandonada pelo homem é, na realidade, um homem que sonha em ser mulher. Ao protagonizar a cena da “mulher traída”, a travesti aproxima-se do seu “ideal” de mulher, vítima da incompreensão e da sordidez masculina. O trecho contém, ainda, forte influência da linguagem cinematográfica, haja vista que a composição da cena é, sobretudo, visual. O narrador aproxima-se de Soninha como se tivesse uma câmera nas mãos, utilizando os jogos de plano e a profundidade de campo para revelar as emoções da personagem. A imagem construída por Lins é altamente teatralizada. A encenação do abandono (e tudo o que ela contém de caricatural) confere dramaticidade ao texto. O leitor consegue compreender a emoção pura da dor, do desamparo e da humilhação.

Ismail Xavier, no texto “Melodrama — ou a sedução da moral negociada” fala da importância dos efeitos visuais e sonoros no discurso melodramático.

---

<sup>202</sup> LINS, 2003, p. 247.

É preciso afetar o espectador [e o leitor], “ganhá-lo” para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo “enche os olhos” e ganha sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na “voz muda do coração” e na plena espontaneidade do gesto, embora este seja produto de convenções teatrais. Vale na imaginação melodramática a idéia da expressão direta dos sentimentos à superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter. Tudo aí se traduz em imagem [...]<sup>203</sup>

A encenação de *Soninha* é também uma interpretação para si mesma (*talvez, sentisse prazer em representar aquela cena, pois todas as atrizes faziam aquilo no cinema e na televisão*). Porém, ao mesmo tempo em que a narrativa aproxima personagem e leitor — estabelecendo a relação de cumplicidade apontada por Xavier — ela revela a precariedade da representação e a falibilidade de um gênero que é pura encenação.

Lógica semelhante está presente em *Estação Carandiru*, sobretudo na recriação folhetinesca que o autor faz de suas personagens. Como destacamos o narrador descreve cenas que não vivenciou, diálogos e descrições baseados nas falas e memórias das travestis entrevistados. Os elementos de linguagem, os repertórios culturais e sociais, o vocabulário e toda uma gramática de gestos, modos de falar e de atuar das travestis foram apropriados por um exímio narrador.

Novamente, o diálogo com o discurso cinematográfico está presente. Varella filtra, recorta, justapõe e monta as falas das travestis, para criar suas personagens. Neste sentido, Margô Suely, Veronique e Barbára seriam a síntese das dezenas de travestis que o médico conheceu durante o período em que trabalhou no presídio.

Outra diferença crucial entre as obras e que também está relacionada à contextualização histórica é o surgimento da AIDS. *Cidade de Deus* narra um período no qual a doença ainda não era conhecida. Já em *Estação Carandiru* o efeito da AIDS na vida das travestis é cruel e devastador, transformando drasticamente a vivência e o comportamento sexual do grupo.

---

<sup>203</sup> XAVIER, 2003, p. 94.

A AIDS foi devastadora entre as travestis da Casa. Chegavam na enfermaria com tuberculose avançada, feridas no períneo, os ossos definhados pela interrupção da pílula de hormônio e o silicone industrial infiltrado nos músculos caquéticos. Sofrimento para mulher de verdade. No final, restritos ao leito, ainda sorriam com meiguice feminina. Perdi a conta de quanto morreram.<sup>204</sup>

De todas as dificuldades pelas quais passam as travestis — do abandono familiar aos constates questionamentos acerca da própria identidade, além da intolerância, do preconceito, e da violência —, a AIDS<sup>205</sup> talvez seja um dos piores problemas que as travestis tiveram que enfrentar. Uma enfermidade que mina as estruturas físicas e psíquicas do organismo, debilitando o sistema imunológico e abrindo espaço para que doenças oportunistas (como uma simples gripe) possam matar o indivíduo em poucas semanas.

Em *AIDS e suas metáforas* (1989), a escritora norte-americana Susan Sontag descreve o poder que as metáforas<sup>206</sup> têm em falsear a realidade médica e científica, criando uma paranóia generalizada na sociedade. Segundo Sontag, as interpretações criadas em torno da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida contribuíram para a estigmatização e o preconceito em relação à doença. Sontag explica que ao associar a AIDS a termos como “praga” ou “peste”, os pacientes portadores do vírus HIV foram condenados moralmente, vítimas de um julgamento que interpretava a doença como consequência do excesso hedonista (sexo e drogas, principalmente).

O fato de os primeiros casos terem sido notificados em indivíduos homossexuais fez com que, rapidamente, uma ideologia extremamente homofóbica se espalhasse pelo planeta. A enfermidade foi associada ao mal, ao comportamento irresponsável e “desviante” dos homossexuais. A AIDS ficou mundialmente conhecida como “praga gay”, embora

---

<sup>204</sup> VARELLA, 2003, p. 157.

<sup>205</sup> Atualmente, a ingestão diária do coquetel anti-retroviral, associado à prática regular de exercícios físicos e uma vida saudável (sem consumo de álcool e cigarro) permitem uma melhor qualidade de vida para as pessoas que vivem com a doença. No Brasil, o coquetel anti-Aids é fornecido gratuitamente, pelo Sistema Único de Saúde (SUS). As travestis e homossexuais em geral não são mais considerados grupos de risco e o que vem preocupando o governo é o crescimento da doença em grupos de mulheres casadas, jovens e adolescentes e pessoas da terceira idade.

<sup>206</sup> Sontag utiliza a palavra metáfora na acepção aristotélica do termo. Metáfora como interpretação (dar a uma coisa o nome de outra).

pesquisas epidemiológicas realizadas na África e em outras regiões mostrassem a incidência do vírus HIV em homens e mulheres heterossexuais.

Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos — e torna-se fácil encará-la como um castigo dirigido àquela atividade. Isso se aplica à Sífilis, e mais ainda à AIDS, pois não apenas a promiscuidade é considerada perigosa, mas também uma determinada “prática” sexual tida como antinatural. Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade e, portanto implica mais culpabilidade.<sup>207</sup>

Sontag observa que o termo “peste” é a principal metáfora utilizada para definir a AIDS. Nas entrelinhas, o que as pessoas que “creditam” à homossexualidade a existência da doença estão afirmando é que o comportamento sexual antinatural e inadequado produz a AIDS. Esse tipo de pensamento transfere para o paciente uma carga ainda mais pesada, porque remete à antiga concepção da doença como castigo ou punição, assim como aconteceu com a sífilis e a tuberculose no passado.

Apesar dos pontos de divergência apontados, Paulo Lins e Drauzio Varella compartilham a mesma visão desencantada em relação aos indivíduos que, ainda no século XXI, seguem humilhando, julgando e agredindo as travestis. Esse posicionamento revela um profundo compromisso dos escritores com o respeito e a tolerância à diversidade sexual. É neste sentido que ressaltamos o fundo político das obras, destacando o caráter insubordinado de modos de escrita que a partir da periferia da experiência e do relato propõe novas formas de encontro e diálogo com a alteridade sexual.

---

<sup>207</sup> SONTAG, 1989, p. 32.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com esta dissertação buscamos refletir sobre um fenômeno relativamente novo na literatura contemporânea brasileira: a ampliação da produção nacional a personagens e temas, historicamente, marginalizados e inaudíveis. Diante de um quadro de orientações e gêneros sexuais que não se pauta pela hegemonia heterossexual, escolhemos as travestis como objeto de nossa análise. Durante dois anos, pesquisamos a alteridade travesti à luz de teorias e disciplinas distintas, com o objetivo de compreender como se dava a representação dessas personagens nas obras *Estação Carandiru* e *Cidade de Deus*. Desde o início, a questão da verossimilhança e da representação se colocou como um problema (ou limite) a ser transposto.

Para compreender a criação literária das travestis optamos por realizar um percurso um pouco “enviesado”. A pouca exploração do tema no campo dos estudos literários nos obrigava — assim acreditamos — a situar historicamente vários elementos que permitiram que hoje pudéssemos ter obras que lidem de forma tão profunda com a alteridade travesti.

Nesse trajeto, um dos primeiros passos foi discutir o estatuto da literatura ao longo dos últimos anos, evidenciando os pontos de contato do autor contemporâneo com questões políticas, como a expressão das minorias sexuais. A partir de nossas pesquisas, compreendemos que o conceito de literatura não pode ser aplicado com a mesma precisão que uma fórmula matemática. Neste sentido, nos distanciamos do formalismo e do estruturalismo como métodos de abordagem e passamos a entender que a mobilidade é uma característica intrínseca à literatura.

Para localizar o surgimento do que, timidamente, definimos como escrita homoerótica, mapeamos um conjunto de escritores latino-americanos representativos. A proposta era construir um pequeno panorama de escritores e obras que contribuíssem para o desenvolvimento da temática. Embora o quadro apresentado fosse extremamente restrito e não abarcasse a multiplicidade de experiências literárias existentes em nosso continente, ao escolher Manuel Puig, Pedro Lemebel e Caio Fernando Abreu, tentamos encontrar três formas diacrônicas, porém, complementares de abordar a questão do desejo homoerótico. Acreditamos que por meio do estudo desses autores foi possível “encontrar” o momento

embrionário a partir do qual a literatura homoerótica se colocou como um fato editorial e político em nosso continente. Além de colocarem o desejo e as formas de amor não hegemônicas em pauta, abrindo as “persianas” da convenção para olhar o interior de uma sociedade machista e homofóbica, eles também descortinaram a hipocrisia e a intolerância em relação a indivíduos que amam de maneira diferente e lidam com seus corpos e identidades de gênero de modos diferentes.

Se Manuel Puig (o precursor) deixou acessível o caminho para uma geração inteira, é Pedro Lemebel — infelizmente, único dos três escritores vivo — que realiza, na atualidade, um dos trabalhos mais contundentes no campo da desconstrução das interdições sexuais. Uma obra provocadora, política, esteticamente forte e inovadora que desestabiliza as estruturas católicas e patriarcais do Chile e que começa a ressoar para além das montanhas da Cordilheira do Andes.

Com a análise desses autores, tentamos indicar que literatura e política não são termos antagônicos. O que significa para nós que o conteúdo político (disfarçado ou diluído) não transforma uma narrativa literária numa cartilha política ou num panfleto. Acima de tudo, tínhamos o desejo de mostrar, como nos ensinou Michel Foucault, que a sexualidade humana é um assunto essencialmente político e que, por meio da linguagem, esse conteúdo se expressa. A perspectiva de linguagem adotada dialoga com as teorias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin: linguagem como construto dialético, móvel e permeável, que reflete e refrata as influências do contexto social e histórico na qual está inserida.

É importante ressaltar que o ‘valor’ literário atribuído ao *corpus* deste trabalho foi, diversas vezes, colocado sob suspeita pela mídia especializada que, para nosso espanto, se mostrou refratária a obras que tinham o “real” e a enunciação interna como pontos de partida. Diante dessas desconfianças, sentimos necessidade de situar e assinalar as diferenças existentes entre literatura, etnografia e jornalismo. Embora os livros analisados tenham emergido de contextos historicamente concretos e materiais, as narrativas apresentam esses fatos sob a ótica da criação literária. O desenvolvimento da escrita, a busca quase obsessiva por uma linguagem suficientemente poética ou suficientemente crua (em alguns casos), que dialoga

com outras artes e se apropria de gêneros e discursos textuais variados, como a apropriação da fala das travestis, está no cerne das obras analisadas.

Vislumbramos também que a escrita *de dentro* da experiência, ou para alguns, às margens dos locais oficiais de enunciação, permite um desenvolvimento criativo e narrativo efetivamente comprometido com a representação. Não a reprodução *ipsis litteris*, já que o real, a representação e as memórias são sempre ambientes incompletos, não verdadeiros e em construção. Fiamos-nos a esse argumento, que, aliás, consistia na hipótese apresentada neste trabalho: como vozes não oficiais (um médico e um poeta, “ex-favelado” e negro) podiam, a partir de experiências reais e de certa forma traumáticas, extrair da matéria lacunar da memória, relatos que transcendessem a escrita puramente documental apresentando a alteridade travesti de forma tão particular.

Nesta perspectiva, podemos afirmar que Paulo Lins e Drauzio Varella são o que Luis Alberto Brandão define como narrador-testemunha:

A relação dentro-fora como relação paradoxal que instaura o espaço do narrador está presente em toda e qualquer narrativa. Isso ocorre porque sempre há um hiato entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, há sempre alguma distância entre o dizer e o dito. Ao narrar, o narrador lança um olhar em direção aos fatos narrados. Ao mesmo tempo, ele é colocado na posição de objeto da narrativa, ou seja, a narrativa constrói um narrador como um dos elementos do seu próprio desenvolvimento.<sup>208</sup>

No caso das obras analisadas essa relação é ainda mais nítida e uterina, porque existe explicitamente um envolvimento daquele que narra com o fato narrado. A escrita surge das reminiscências, do ponto de observação interno e da subjetividade do autor, elementos que dão corpo às narrativas. *Estação Carandiru* e *Cidade de Deus* são livros que mostram que a literatura não perdeu seu caráter insubordinado, ao contrário, ao construírem espaços onde ecoam inúmeras vozes minoritárias, os autores contribuíram para que pudéssemos ter contato a alteridade travesti.

É importante observar a operação literária empreendida nas obras: ao ter como foco esse grupo social, Paulo Lins e Drauzio Varella deslocam uma personagem que,

---

<sup>208</sup> BRANDÃO, 2000, p. 26-27.

tradicionalmente, se situa à margem para o centro da narrativa. Em *Cidade de Deus*, esse movimento não é apenas simbólico, é geográfico e social, já que Soninha Maravilhosa passa a se reconhecer como uma nova pessoa, portadora de uma identidade mais digna e consciente de sua orientação sexual. Nesse descentramento, a margem não é apenas um local de observação, é o lugar a partir do qual a literatura se insurge contra a “centralidade”, contra a hegemonia sexual e contra a intolerância.

Como pôde ser observado no *corpus* (teórico e literário) deste trabalho, a rede de marginalização intensifica-se quando se trata das travestis. Por apresentarem uma identidade sexual fronteira, que contraria a teoria binária dos gêneros — para cada órgão sexual um respectivo papel social — as travestis vivenciam, de forma mais intensa, as sanções de uma tradição patriarcal, católica e machista. A mesma estrutura falocêntrica que, durante séculos, subjugou e discriminou as mulheres, opera criando interdições e tabus relacionados às sexualidades consideradas desviantes.

Outro fator que mereceu atenção na análise das obras é como a masculinidade opera como contraponto de segregação e repúdio ao travestismo. A personagem Cabeleira, em *Cidade de Deus*, e, de uma forma homogênea, os presos de *Estação Carandiru* reproduzem e potencializam essa rede de violência.

Ao denunciar o círculo vicioso de violência que atinge as travestis, a discriminação diária e a intolerância sexual, os livros expõem e avaliam eticamente as implicações sociais e morais que sofrem elas, travestis, nos contextos da favela e dos presídios brasileiros.

Com base no exposto, devemos ressaltar que este trabalho não esgota todas as possibilidades de leitura e interpretação que as obras apresentam. Mesmo dentro da temática proposta, durante o processo de pesquisa, diversos elementos foram sendo descobertos, infelizmente não tivemos tempo e espaço para trabalhá-los. São caminhos que se encontram abertos para futuras pesquisas e investigações. Confiamos, no entanto, ter contribuído um pouco com a discussão acerca da livre orientação sexual das travestis e a representação das mesmas na literatura brasileira contemporânea. Esperamos que um

movimento mais sistemático possa aproximar os pesquisadores de textos não canonizados, promovendo, assim, uma ampliação das fronteiras discursivas na literatura.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ABREU, Caio Fernando. *Os Dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.
- AMADO, Jorge. *Capitães de Areia*. São Paulo: Martins Fontes, 1973.
- BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. *Inéditos — Volume 4 — Política*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. São Paulo: Papirus, 1992.
- BENEDETTI, Marcos. *Toda Feita – O corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2005.
- BESSA, Marcelo Secron. “Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu”. In. *Palavra* n.4, Revista do Departamento de Letras da PUC-Rio, Rio de Janeiro, Grypho, 1997, pp.7-15
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Um olho de vidro — a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG (FALE), 2000.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero — Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMINHA, Adolfo. *Bom crioulo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.

CANDIDO, Antônio. A personagem do Romance. In *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Nova Fronteira, 1979.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: AnnaBlume, 1994.

CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e Estilos de Masculinidade*. São Paulo: FGV Editora, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício: Estudos sobre o Homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

COSTA, Jurandir Freire. *A face e o verso — estudos sobre homoerotismo*. São Paulo: Escuta, 1995.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, Política, Identidades — Ensaio*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

DELLEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume II*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

DELLEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka — Para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DRUCAROFF, Elsa. *Mijaíl Bajtín: la guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura — uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Humberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EVARISTO, Conceição. Do desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos A. *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. pp. 16-21.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade — A vontade de saber*, Vol. I. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin — O diário de uma hermafrodita*. Trad. Irley Granco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir — História da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Coleção Ditos & Escritos: Michel Foucault — Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Volume III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Coleção Ditos & Escritos: Michel Foucault — Ética, sexualidade, política*. Volume V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund. Tres ensayos de teoría sexual y otras obras. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001. pp. 123-134.

FREUD, Sigmund. Sexualidade feminina. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969. pp. 259-279.

FRY, Peter. *O que é a homossexualidade?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOIFMAN, kiko. *Valetes em slow motion*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O Rei de Havana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: BUARQUE de HOLANDA, Heloísa (org). *Tendências e Impasses — o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 243/288.

- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. Volumes 1 e 2. São Paulo: editora 34, 1999.
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.
- LEAL, Juliana. *La esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel*. Dissertação (Mestrado) Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- LEITE, Ligia Chiappinni Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo. Ática, 1994.
- LEMEBEL, Pedro. *De perlas y cicatrices — crônicas radicales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones Ltda, 1998.
- LEMEBEL, Pedro. *Loco Afán*. Crônicas de Sidario. Santiago de Chile: LOM. Ediciones, 1997.
- LEMEBEL, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1997.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rosseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2002.
- LOPES JÚNIOR, Francisco Caetano. *A estória da história: Questões da crítica cultural em El beso de la mujer araña, Stella Manhattan e Balada da praia dos cães*. Tese (Doutorado) Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1989.
- KULÍCK, Don. *Sex, Gender and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago (EUA): The University of Chicago Press, 1998.
- MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: *Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem*. *Revista Estudos Feministas*. Jan. 2002, vol.10, nº1, pp.143-153.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Manuel: La muerte no es un adiós. In. *La Nación*. Argentina, 1997. <http://www.literatura.org/TEMartínez/mpuig.html>. Acesso em 10/09/2008.
- MILLOT, Catherine. *Extrasexo: Ensaio sobre o transexualismo*. São Paulo: Escuta, 1992.
- MORICONI, Ítalo. Introdução. In. ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu — cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. pp. 11-21.

MOTT, Luiz. *Violação dos direitos humanos e assassinato de homossexuais no Brasil*. Salvador: Grupo Gay da Bahia, 1999.

MOTT, Luiz. *Homofobia: a violação dos direitos humanos de gays, lésbicas & travestis no Brasil*. Salvador: Grupo Gay da Bahia; San Francisco: International Gay and Lesbian Human Rights Commission, 1997.

NOGUEIRA DA GAMA, Veridiana Fernandes. *Manuel Puig e Wong Kar Wai: os imbricamentos do Kitsch e da memória*. Dissertação (Mestrado) Belo Horizonte: UFMG, 2006.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2003.

NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003.

PEDROSA, Marcelo. *A Inevitável História de Leticia Diniz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: SENAC São Paulo e Itaú Cultural (org). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: editora SENAC, 2003. pp. 15-35.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.

PERRONE-MOISÉS. Leyla. *A criação do texto literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS. Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGLIA, Ricardo. Margens. *Caderno de Cultura*. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires, Outubro de 2001.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

RAMOS, Mônica. *Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RAVETTI, Graciela. Ficção y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. *Diálogos Latinoamericanos*, número 04. Universidade de Aarhus, p. 47-51. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/162000404.pdf>>. Acesso em 19/08/2008.

RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2004.

RODRIGUES, Jairo. *Baseado em fatos reais: Esração Carandiru* de Drauzio Varella e *Carandiru* de Hector Babenco — do real ao ficcional, um percurso de simulação e mercado. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2006.

RUBIN, Gayle. “Reflexiones sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. Disponível no site: <http://www.cholonautas.edu.pe/bibliotecavirtualdecienciassociales>. Acesso em 10/09/2006.

SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra — ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp. 9-26.

SARLO, Beatriz. “Cuerpos Tecnificados”. Disponível no site: <http://www.clarin.com/diario/2004/10/31/sociedad/s-859864.htm>. Acessado em 2006. Acesso em 21/02/2008.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras — Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Hélio R.S. *Travestis — entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SONTAG, Susan. *A AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp*. In: \_\_\_\_\_. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987. pp. 318-337.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux (Org.). *Literatura e Homoerotismo — uma introdução*. São Paulo: SCOR Editora TECCI, 2002.

SOUZA LEAL, Bruno. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro — contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. São Paulo: Record, 2000.

TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TREVISAN, João Silvério. *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*. São Paulo: Global, 1984.

TREVISAN, João Silvério. *O livro de avesso*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

TREVISAN, João Silvério. *Testamento de Jônatas deixado a David*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

VALADARES, Lícia de Prado. *A invenção da Favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VARELLA, Drauzio. Site oficial: [HTTP://drauziovarella.ig.com.br/carandiru/japonesa.asp](http://drauziovarella.ig.com.br/carandiru/japonesa.asp). Acessado em 10/11/2008.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WILDHAGEN, Joana. *Fronteiras da Fala/Bala: geografia do universo ficcional de Cidade de Deus*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2007.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena — melodrama, Hollywood, Cinema*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: SENAC São Paulo e Itaú Cultural (org). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: SENAC, 2003. pp. 61-88.

ZALUAR, Alba. *Integração perversa — pobreza e tráfico de drogas*. São Paulo: FGV Editora, 2004.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.