

PODE A TRAVESTI AMAR? CONJUGALIDADES DE PERSONAGENS TRAVESTIS EM NARRATIVAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XX

Can a Transvestite Love? Conjugality of Transvestite Characters in Brazilian Narratives of the XX Century

DOI: 10.14393/LL63-v38-2022-08

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes*

RESUMO: Este artigo discute sobre as relações entre personagens travestis da literatura brasileira do século XX e as demais personagens masculinas com as quais formam laços de conjugalidade ou somente afetivos e sexuais. Escolhemos dois textos literários emblemáticos para enfatizar essa discussão: o conto “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Junior, publicado em 1936; e o romance *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, publicado em 1965. Ambos expressam conflitos entre a experiência de travestilidade das personagens principais e a masculinidade hegemônica de seus parceiros. A base teórica utilizada se concentra na área de gênero e de sexualidades e se divide nas etnografias sobre travestis brasileiras de Pelúcio (2009) e Silva (2007), nos estudos literários de Cândido (2007) e Fernandes e Schneider (2017) e nos percursos históricos de Green (2000) e Albuquerque Jr (2010).

Palavras-chave: Personagens travestis. Literatura brasileira. Conjugalidade. Masculinidade hegemônica.

ABSTRACT: This article discusses the relationships between transvestite characters in Brazilian literature of the 20th century and other male characters with whom they establish conjugality or affective and sexual ties. Two literary texts were selected to contextualize this discussion: the short story “The great attraction” (*A grande atração*), by Raimundo Magalhães Junior, published in 1936; and the novel *A different woman* (*Uma mulher diferente*), by Cassandra Rios, published in 1965. Both express conflicts between the main characters’ transvestite experience and their partners’ hegemonic masculinity. The theoretical framework used revolves around research in the field of Gender Studies and draws on Brazilian transvestite ethnographies by Pelúcio (2009) and Silva (2007), literary studies by Candido (2007), Fernandes and Schneider (2017), and historical routes as defined by Green (2000) and Albuquerque Jr (2010).

Key words: Transvestite characters. Brazilian literature. Conjugality. Hegemonic masculinity.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor adjunto de literaturas vernáculas da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco. ORCID: 0000-0001-9460-4291. E-mail: eduardo.fernandes(AT)ufape.edu.br

1 Apontamentos e contextualizações

O poeta e crítico literário Otávio Paz (1994, p. 93) escreveu que “uma das funções da literatura é a representação das paixões” e sabemos que os textos literários mais conhecidos e aclamados pelo público revelaram pares amorosos marcados pela realização dessas paixões. Nosso imaginário está repleto de conjugalidades heterossexuais de amor sublime e destino cruel, como Abelardo e Heloisa, Romeu e Julieta. Mas existe uma faceta de personagens que nos falam sobre a impossibilidade de ser amado e estabelecer vínculos que lhes confirmam sentimentos de pertencimento e inclusão social. À margem da discussão canônica, as personagens travestis da literatura brasileira revelam possivelmente essa faceta daqueles impossibilitados de amar e ser amados.

Fernandes e Schneider (2017) apresentam um levantamento de obras com essas personagens e apontam que foi recorrente, na construção ficcional delas, a ênfase no corpo físico e no estereótipo de beleza feminina, os desfechos das narrativas de ficção, catalogadas na referida obra, são trágicos em sua maioria e as relações afetivas e sexuais entre as protagonistas e seus “pares amorosos” são conflituosas. É recorrente o fato delas não conseguirem estabelecer vínculos amorosos, experimentarem solidão, desamparo ou relações abusivas.

O título de nosso trabalho é inspirado diretamente na obra *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri Spivak, em que se discute e se revela a impossibilidade do posicionamento e da autorrepresentação para as mulheres subalternas num contexto patriarcal e pós-colonial. Ao direcionarmos nosso olhar para literatura brasileira, problematizamos “pode a travesti amar?”, representada nesse sistema opressor que permeia a produção literária?

O objetivo deste artigo é refletir exatamente sobre essas relações entre as personagens travestis da literatura brasileira e as demais personagens masculinas com as quais formam laços de conjugalidade ou somente afetivos e sexuais. Escolhemos duas narrativas para enfatizar essa discussão: o conto “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Junior, publicado em 1936 e o romance *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios, publicado em 1965. Boa parte dos conflitos dessas narrativas é resultante desses

laços, os quais envolvem disparidades entre a experiência de travestilidade das personagens principais e a masculinidade hegemônica de seus parceiros.

Adotamos a noção de travestilidade de acordo com Pelúcio (2009, p. 43):

Travestis ligadas ao movimento social pelos direitos das minorias sexuais têm adotado o termo “travestilidade” para falar de sua condição, numa tentativa de ressignificar o sentido das palavras “travestismo” e “travesti”. Um processo que se pluraliza, daí o “s” que precisa ser acrescentado à noção ainda incipiente de ‘travestilidade’ enquanto reflexão e tentativa teórica de se ir mais além do que o senso comum tem se permitido.

O “senso comum” a que a autora faz referência diz respeito à opinião geral de que “travesti é um homem que se veste de mulher e deseja ser mulher”. O próprio universo das travestilidades é tão plural e diverso que, muitas vezes, torna-se impossível simplificar em uma definição um leque tão amplo de subjetividades e práticas. Ainda segundo Pelúcio (2009, p. 43), a travestilidade pode ser compreendida como um conjunto de “processos (nem sempre continuados ou lineares) de construção de um certo feminino, muitas vezes glamourizado”. Dessa forma, diferentemente do termo “travestismo”, que foi usado ao longo da história com o sentido de disfarce, de tendência e de fetiche, a noção de travestilidade traz consigo a ideia de condição e de subjetividade, uma marca, portanto, de um sujeito que constrói sua identidade de gênero com base em um “certo feminino [...] como possibilidade para além do binarismo de gênero e do determinismo do sexo”, nas palavras de Pelúcio (2009, p. 44).

A noção de travestilidades também é bastante ampla de maneira que nos permite abarcar diferentes tecnologias de produção do corpo travesti e sua relação com a história. Vamos discutir narrativas de períodos históricos diferentes, uma da década de 1930 e outra da década de 1960; nessas obras, as protagonistas Bianchi (de a “Grande atração” [1936]) e Ana Maria (de *Uma mulher diferente* [1960]) produzem o seu “feminino” de forma bastante distintas: a primeira lança mão de enchimentos de espumas, peruca, bastante maquiagem, indumentárias pouco permanentes na *montagem*¹, a segunda é construída segundo olhar atento de Cassandra Rios às mudanças possibilitadas pelo uso de hormônios e transformações menos transitórias

¹ Termo que se refere ao processo de construção do corpo travesti ou de preparação para apresentação como dragqueen (SILVA, 2007).

nesses corpos. Ambas nos mostram o quanto a literatura se utilizou de referências históricas para a *convencionalização* (CANDIDO, 2007) das personagens travestis, numa perspectiva bastante realista de como esses corpos eram produzidos no tempo de publicação de cada narrativa.

Por outro lado, o que parece se repetir é a postura machista dos co-protagonistas, refletindo uma performatividade de masculinidade hegemônica embora possuam ambivalência de desejo ou dependência em relação às protagonistas travestis em foco.

De uma maneira geral, nos estudos de gênero, a masculinidade hegemônica é tratada como uma maneira de ser/parecer homem valorizada por um determinado grupo, em detrimento de outras formas/expressões de masculinidade e feminilidade. É denotada por uma narrativa convencional em que o homem é sempre forte, insensível, mantenedor e heterossexual. Essa performance denota práticas e mentalidades que autorizam, validam e legitimam a posição dominante dos homens e a subordinação de mulheres ou qualquer outra variante de papéis de gênero (ALBUQUERQUE Jr, 2010).

Nesse sentido, a performance do macho, viril e tradicionalista se alimenta de outro estereótipo: o da fêmea, frágil, passiva e dependente afetivamente, reforçando a ideia de heteronormatividade, que constitui a reprodução de práticas e códigos heterossexuais, sustentada por convenções como o casamento monogâmico, o amor romântico, a fidelidade conjugal, constituição de família. Segundo Foster (2001, p. 19):

Na esteira das implicações da aludida palavra, tem-se o heterossexismo compulsório, sendo que, por esse último termo, entende-se o imperativo inquestionado e inquestionável por parte de todos os membros da sociedade com o intuito de reforçar ou dar legitimidade às práticas heterossexuais.

Mesmo que as relações não sejam propriamente heterossexuais, a heteronormatividade compõe no imaginário de suas construções uma composição simbólica binária, cujo pólo feminino interage com o pólo masculino hegemônico, no caso das obras que analisamos a seguir, partimos do feminino das protagonistas travestis e seus co-protagonistas homens.

2 Bianchi: uma travesti de um homem só

A primeira obra que nos debruçamos sobre essa relação entre travestilidade e masculinidade hegemônica é a “A Grande atração”, de Raimundo Magalhães Jr., publicado em 1936 e, segundo nossas pesquisas bibliográficas, a primeira narrativa brasileira a possuir como protagonista uma travesti. O conto em questão faz parte da segunda antologia do autor², período de muita conturbação política no Brasil, quando estava prestes a ser instaurado o Estado Novo, em 1937. A ficção é curta e de linguagem simples, o narrador é testemunha e parece transmitir uma visão reprovadora sobre a travestilidade de Bianchi.

Ao desnudar o passado da protagonista, explica-se que ela (quando ainda era ele) estudara em Milão e sonhava em ocupar a posição de soprano em alguma famosa companhia de ópera:

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

Preferindo ser travesti, Bianchi passou a viver com uma trupe de artistas que formava o circo Politeama. Graças ao declínio que vinha passando ano após anos, vendendo animais adestrados, artistas se despedindo, até o toldo tivera de ser vendido e transformado em sacos para farinha; para agravar ainda mais a situação, o empresário fugira deixando os artistas sem dinheiro algum. Dessa maneira, o brilho e a magia circenses não compunham mais a esfera daquele ambiente que despertava tanta alegria aonde chegava: “Parecia mentira que houvesse um circo, grande circo, sem

²Apesar de possuir vasta atuação na crítica e na produção literária do século XX no Brasil e ter sido membro da Academia Brasileira de Letras, Raimundo Magalhães Jr. – autor de “A grande atração” – é pouco mencionado como escritor na história da literatura brasileira. Cearense, Magalhães Jr. foi jornalista no Rio de Janeiro e escritor de biografias de autores do século XIX e XX, dentre eles, Casimiro de Abreu, José de Alencar, Álvares de Azevedo, Artur Azevedo, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa e, principalmente, Machado de Assis, autor sobre o qual desempenhou notável empenho crítico, organizando-lhe antologias, ensaiando obras do *bruxo*. Como escritor literário, destacou-se pela publicação de contos, crônicas e peças teatrais

aquê funil de pano remendado, aquela cêrca de arame farpado em torno.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 205).

Por outro lado, os seis artistas que restaram tentavam manter a existência da companhia itinerante: “Betanzo saltava e fazia números de força. Bianchi cantava trechos de óperas romanzas napolitanas, vestido de mulher, com detestável voz de soprano. Os outros saltavam, trabalhavam no trapézio [...]”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206). Entre eles, Bianchi executava uma performance feminina para além do palco. O narrador parece emitir em seu discurso a ideia de reprovação do comportamento dessa personagem, uma vez que, no trecho transcrito, o adjetivo ‘detestável’, ao se referir à voz da personagem, denuncia uma das primeiras marcas dessa visão.

No conto, a trajetória da personagem constitui uma estória de declínio e de fracasso, levando em consideração os aspectos profissional e “moral”: o sujeito saiu das escolas de canto lírico de Milão para viver como travesti e cantar no picadeiro falido do Circo Politeama em lugarejos. Nesse sentido, há duas percepções diferentes do flagrante da existência de Bianchi: a do narrador que o vê como fracassado e de aspecto monstruoso; e a da própria personagem que se sente realizada, haja vista sua performance feminina no palco como soprano ser transferida para o seu viver cotidiano sem que fosse recriminado.

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

A obra de Magalhães Júnior foi publicada exatamente nesse contexto e a criação ficcional de Bianchi problematiza a questão da interdição da travestilidade em público, quando impedido de exercer o papel de contralto na ópera, busca realização de seu desejo de ser cantora na profissão circense que, por excelência, exige dos indivíduos que se pintem e se “transformem” para encantar a plateia. O limite entre a Bianchi

soprano, travesti de falar fino com vestes e adereços brilhantes das apresentações circenses confunde-se com o Luigi Bianchi italiano, homem do qual se cobra socialmente macheza e virilidade:

Nascera homem, certamente por engano da natureza. Tudo nêle era feminino. A voz, os gestos e, sobretudo, sua ternura pelo atleta Ramón Betanzo, bela estampa de animal forte, de gladiador antigo. Bianchi chamava-o de Perseu, em memória de uma estátua que vira em Florença, representando o herói mitológico triunfante, depois de haver decepado a cabeça da Medusa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206).

O narrador enfatiza que a ternura de Bianchi por Betanzo é feminina em detrimento de seu sexo biológico. A travestilidade de Bianchi procura ser justificada pelo narrador, buscando alocar a “efeminação” a um dado natural, essencialista. Afirmar que o indivíduo é homem “por engano da natureza” é também admitir que ele possui uma identidade de gênero diferente da masculina, isto é, construída com base em outro parâmetro que não seja a genitália, mas um conjunto de práticas e comportamentos. Como não havia, à altura da publicação desse conto, termos específicos para nomear a performance do sujeito ficcional, procurava-se identificá-lo através da semelhança com o comportamento das mulheres. Outro detalhe importante é a forma como descreve Betanzo: “bela estampa de animal forte, de gladiador antigo”. A construção da imagem deste configura entre ele e a travesti uma relação de pólos opostos, tal como no binarismo heteronormativo: de um lado o efeminado, sensível, delicado; do outro, a força bruta, o corpo torneado de músculos.

Segundo Green (2000), foi nos anos 1930 e 1940, que se tornou comum a nomenclatura popular que diferenciava as bichas e os homens “verdadeiros”, assim como outras que se criaram ao longo do século XX para demarcar indivíduos sexualmente ativos e passivos, de acordo com estereótipos tanto de efeminação quanto de macheza exagerada. O que se acreditava à época era que os penetradores possuíam justificativas para se envolverem sexualmente com outros homens sem serem vinculados a uma identidade homossexual; por exemplo, pensava-se que a mera necessidade de penetrar qualquer corpo para obter prazer sexual era suficiente para motivar “homens de verdade” aos encontros com outros homens, travestis, visando à realização do ato sexual.

Ainda segundo o historiador, a “lógica por trás da idéia da universalidade do paradigma homem ‘verdadeiro’/bicha também implica a inviolabilidade do papel sexual ‘ativo’ do homem ‘verdadeiro’”. (GREEN, 2000, p. 175). Além disso, Green (2000, p. 175) argumenta que era recorrente o fato de que “homens ‘verdadeiros’ sentiam atração especial por homens delicados, com sobancelhas tiradas e rugas nas bochechas [...]”.

Nesse aspecto, Bianchi e Betanzo representam precisamente esse par dicotômico; todavia, a relação entre essas duas personagens é o aspecto de maior conflito da ficção, e pode-se dizer que não era sentimento ou prazer sexual que atraía o atleta ao cantor:

No meio de tôda aquela desgraça, Betanzo era a felicidade do soprano. Mas Bianchi não representava para o atleta coisa alguma. Nos dias afortunados, o italiano se apaixonara por ele, como uma mulher se apaixona por um homem. Cercara-o de atenções, de presentes, de zelos bem femininos. Betanzo resistira a tudo, desdenhoso, ridicularizando a fraqueza do outro, dizendo que ‘sopranos não eram o seu gênero’. Por fim, na adversidade, capitulou. Restavam ainda ao italiano algumas economias e não lhe convinha passar fome. Depois, tinha mesmo que se alimentar bem. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206)

Se, por um lado, o sentimento de Bianchi era sincero, o de Betanzo não correspondia. A possibilidade de tirar dinheiro de Bianchi era a motivação do atleta para com a travesti, por conta das constantes perdas em jogos de azar:

O jogo era a perdição do atleta. Andava por tudo quanto era bodega, farejando joguinhos de pôquer, de bisca, de solo [...] E saía liso, dizendo desaforos, rogando pragas, ameaçando os outros, que se apressavam a roçar o cabo das facas e das pistolas. Era então que êle voltava para Bianchi. [Bianchi] – Queridito, que te passa? [Betanzo] – Que passa vagabundo? Então não sabes? Te fazes de engraçado? Perdi tudo o que tinha, seu descarado! (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208)

Há um forte tom machista nessa narrativa, de maneira que a travestilidade do protagonista sempre é apresentada pelo narrador com base na relação heteronormativa³ como se a disposição para o carinho e o cuidado com o outro fossem

³ Essa foi uma estratégia recorrente em obras do início do século XX, e até mesmo do século XIX. Em “O menino do Gouveia” (1914) também há essa comparação, como vimos no capítulo anterior. E muito

atributos exclusivamente femininos (Bianchi), e, também, como se a indiferença e a grosseria estivessem associadas à virilidade e à força masculinas (Betanzo), configurando uma assimetria na relação das personagens. Nos chama atenção nessa composição da masculinidade hegemônica o fato de Betanzo não ser plenamente livre, ao passo que Bianchi dependia afetivamente dele, ele dependia financeiramente dela:

Era êle quem dirigia o trabalho dos cachorros, saltando obstáculos, dançando valsas lentas, vestidos como se fôsem gente. – Salta, Marieta... Salta! A Cadelinha ladrava e obedecia. Os outros também. Eram Abelardo, Heloisa, Paulo, Virginia e Francesca. Sugestão de leituras românticas. Bianchi amava-os a todos, como colaboradores, como companheiros de trabalho, como modestos artistas que o ajudavam a ganhar vida. Ganhar a vida e a ter, junto de si, o orgulhoso Ramón Betanzo, o Betanzo dos músculos de aço, de tórax de gigante, o Ramón do seu amor decadente e desgraçado, o Betanzo das bofetadas e dos pedidos inesperados de dinheiro... (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208)

O circo, os cães e Betanzo constituíam, nesse contexto, o lar e a família da personagem, mas o maior orgulho era tê-lo ao seu lado. Devemos, a partir desse fragmento, retomar a problemática relação entre os dois, concebida pelo narrador como decadente, porque desgraçada, porque infeliz e mal-sucedida. Humilhações e agressões físicas eram as atitudes de Betanzo endereçadas a Bianchi. Sem dinheiro para fazer apostas, a tenda do soprano era morada acolhedora para o atleta. As falas, presentes nesses trechos, são as únicas, em toda narrativa, em que os personagens dialogam diretamente, haja vista o discurso indireto predominar na estruturação do texto, a restringir a atuação dos personagens, em detrimento da manipulação exagerada dos fatos pelo “eu” narrante. Através das falas, vemos, mais uma vez, a estereotipia da dicotomia bicha/machão, o que pode ser notado pelos adjetivos presentes nas frases ditas por cada um dos personagens: na fala do soprano, a palavra ‘queridito’, adjetivo carinhoso, demonstrando a preocupação e atenção para com o amado; por outro lado, na fala do atleta, ‘vagabundo’ e ‘descarado’ compõem o vocabulário de um discurso agressivo e repressor, o sinal de exclamação ao final do

antes, Adolfo Caminha em 1895, com *Bom-Crioulo*, também escreveu o desejo entre Amaro e Aleixo, fazendo breves relações com os enlaces entre homem e mulher.

enunciado denuncia a força da pronúncia expressivamente de raiva, de intolerância e aversão.

Quando tratado com agressividade e inferiorização, o protagonista reage de maneira tipicamente curiosa:

Bianchi se feminilizava ainda mais, todo ternura, e era, então, ignóbil. Acalmava o amante como podia. Dava-lhe tudo quanto tinha de seu, o dinheiro das economias, os níqueis que ganhava vendendo o seu retrato impresso em cartolina, aos freqüentadores do circo. E se sentia feliz assim, tendo o outro, o orgulhoso Betanzo, na sua dependência de fêmea amorosa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208)

Chega a ser paradoxal a reação do soprano diante da violência que sofria pelas mãos do parceiro. Bianchi entregava tudo o que possuía a Betanzo; trabalhava arduamente para poder ceder aos caprichos do “amado”, o que evidencia a anulação de si diante do outro, ressaltando a disparidade dessa relação, a posição de submissão da personagem, bem como de sua posição passiva diante das turbulências causadas pelo seu parceiro. Não importava o quanto fosse humilhada e agredida, estaria feliz se, por qualquer motivo, o outro dependesse dela.

A chegada de outra personagem ao circo interfere na relação entre os dois. Mencionada no texto como uma célebre cantora uruguaia de tangos, Berta Caballero se une aos demais artistas do Politeama contra a vontade de Bianchi, que sentia medo do que foi inevitável: Betanzo o deixara e amigara-se com a mulher, passando os dois a viver juntos e a ensaiar duetos para os espetáculos. Nos números de força executados por Betanzo, Bianchi sempre o auxiliava na execução, entregando-lhe materiais como uma assistente fiel; agora, todavia, quem realizava essa tarefa era Berta. Aos poucos, a protagonista enchia-se de sofrimento, de ciúme e “ardia de desejos de vingar-se, de afastar o atleta daquela intrusa” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 209). Provoca um acidente no intuito de culpar Berta, mas quem sofre é Betanzo, resultando em sua morte. O desfecho do conto é de luto: “Só Bianchi acompanhou o entêrro. Pensando nele com saudade, com saudade de suas bofetadas, de seu cinismo, de sua fome de dinheiro [...]” (p. 211). Dessa forma, Bianchi dedica grande parte de sua existência a

Betanzo, configurando essa relação conflituosa entre sua travestilidade e uma masculinidade hegemônica, num molde relacional heteronormativo e binário.

3 Ana Maria e a frágil masculinidade de seus parceiros

Cassandra Rios⁴ é considerada a pioneira na publicação de romances com protagonistas travestis em nossa literatura, entre os quais *Georgette*, em 1956 e *Uma mulher diferente*, de 1965. Nesse último, os leitores são levados, numa narrativa policial, a conhecer e desvendar a vida de Ana Maria, que tinha por nome de registro Sergus, mas que transformara seu corpo, tornando-se uma linda e sedutora travesti loura, dançarina de boates da noite paulistana. O romance é narrado em terceira pessoa (narrador onisciente ou heterodiegético). Mencionamos, em outro momento, que os desfechos para personagens travestis são recorrentemente trágicos, geralmente terminando em suas mortes; porém, neste caso, a morte da personagem travesti é fato que inicia a trama. Na primeira página, o narrador nos conta que fora encontrado o corpo de uma “belíssima loira” boiando num rio.

O enredo é relativamente simples: a história de vida de Ana Maria nos é contada através da investigação de sua morte, feita pela personagem Dalton Levi (na maioria das vezes chamado de Grandão pelo narrador, devido ao seu porte físico “hercúleo” (p. 13), másculo e viril). Desenha-se o quadro do crime de Ana, nos primeiros capítulos: fora assassinada, possivelmente em sua casa, e jogada no rio. Grandão, ao invadir sua residência, poucas horas depois de encontrado o corpo, descobre sutis marcas de sangue, correspondências da irmã de Ana Maria, Magda, e fotos de três homens que depois, mais adiante na estória, são identificados como amantes da vítima: o português Antonio Pereira, o importante advogado da alta sociedade paulista, Dr. Barbosa, e o traficante e cafetão, Leonardo ou Loirinho. Nos interessa particularmente, para a discussão que estamos propondo, as relações da protagonista com Antônio Pereira e Dr. Barbosa.

⁴Concordamos com Santos (2005, p.12), quando este afirma que “a obra de Cassandra deve ser lida como um monumento literário subversivo”, a qual “dá visibilidade ao ‘Outro (a)’, aquele sujeito marginal, supostamente inexistente e invisível” (SANTOS, 2005, p.12). E nesse sentido, a literatura cassandriana faz grande contribuição autoral para a literatura brasileira, com títulos publicados por mais de cinquenta anos, que representam protagonistas gays, lésbicas e travestis.

Mas antes de falar dessas personagens masculinas, precisamos enfatizar as características de Ana Maria, que segundo demais personagens que a viam dançar no palco, relatavam “Era bela! Muito bela! Enganadora! Um caso de tirar o chapéu e indagar sobre os mistérios da alma humana[...]” (RIOS, 2005, p.21). O corpo da protagonista vai sendo moldado por esses relatos narrados em flashbacks de acordo com a investigação feita por Dalton: “– Os cabelos **dele** são naturais, não usa peruca, são lindos, sedosos! – exclamou uma jovem. [...] – E os seios, reparou? Dizem que faz tratamento com hormônios femininos para crescer os seios...” (RIOS, 2005, p. 75 e 76 negrito nosso). É interessante notar que ao se referir à personagem travesti, as demais personagens e narrador utilizam várias vezes desinências de gênero masculinas. A beleza exuberante da protagonista se torna ambivalente com a dubiedade de seu corpo e a genitália que carrega: “É uma mulher perfeita e linda... Pena que não é mulher mesmo...” (p. 75) e algumas marcas da masculinidade ainda presente naquele corpo travesti, vez por outra chamavam atenção: “–É certo que achei a voz meio rouca, um pouco grossa, mas já conhecera mulheres com a voz mais máscula, por isso não vi nada demais...” (RIOS, 2005, p. 53). Silva (2007, p.154-155), ao abordar as transformações do corpo nas travestis, em sua etnografia, relata que “De todas as inversões praticadas pela travesti, a menos flexível localiza-se na garganta. [...] A voz ainda é, salvo exceções extremamente raras, o sinete de sua condição biológica.” Dessa forma, a maneira de construir a voz da protagonista também corresponde a um ponto de verossimilhança no romance.

Outra faceta da protagonista que precisamos relatar (e que nos leva a sua relação com as personagens masculinas) é o seu desejo erótico, Ana Maria se interessava particularmente por homens que performatizassem uma masculinidade padrão “– E que seja bem homem. Bem macho! Precisa ser muito machão!” (RIOS, 2005, p. 116).

É o que ocorre com Antonio Pereira e Dr. Barbosa, personagens masculinas, heterossexuais, criadas a partir do estereótipo do macho, o primeiro incrementado de intergridade moral e o segundo, pela ausência desta, mas adicionado de agressividade. Ambos sofrem uma modificação na percepção que têm a respeito da diversidade sexual, isso é instaurado aos poucos nas personagens devido ao

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

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

A reação agressiva da personagem Antonio revela o grau de discriminação dele ao descobrir que Ana era travesti. O estado revoltoso por ter se envolvido nessa relação e o desejo de agredir sua antiga parceira dura por muitos dias: “teve mesmo ímpetos de procurar a infeliz criatura e dar-lhe uma surra [...]” (p. 77), “Contraía-se de revolta e mastigava uma raiva incontida, se pegasse aquela coisa, aquela bicha ia estrangulá-la” (p. 78). Os termos empregados pelo narrador para refletir a percepção do homem “enganado” demonstram o aspecto transfóbico em seu interior, devido ao contato com o diferente. Confundir travestis com mulheres é um fato comum, segundo as etnografias de Silva (2007) e de Pelúcio (2009). Na literatura também é comum aparecerem casos assim como no conto “Dia dos namorados”, de Rubem Fonseca e no cordel *O garanhão que se lascou um travesti* (s.d), de Vicente Campos Filho.

Todavia, após uma semana de ocorrida a descoberta, o português amenizara a agressividade e começara a lembrar positivamente o que viveu com ela, sentindo saudade dos encontros com Ana, sentindo por não ter sua presença, andando cabisbaixo e silencioso. Telefonou para a residência dela várias vezes, até que teve coragem de falar-lhe e marcaram um encontro: “Depois, nessa tarde, Seu Antonio descobriu que sua doença era incurável. Incrível! Absurdo, mas amava Ana Maria, fosse

ela o que fosse, homem ou mulher! Amava-a assim, como ela era. [...]” (RIOS, 2005, p. 80).

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

No caso do Dr. Barbosa, temos um contexto diferente, uma vez que ele é oposto a Antonio Pereira em integridade física e moral. Barbosa é um senhor rico, viciado em morfina e outras drogas, já com a saúde debilitada por conta desses vícios, além de deprimido emocionalmente devido à crise em seu casamento desde que sua esposa, Marcela, descobrira-se lésbica e o abandonara sexualmente. Além de ainda nutrir a esperança de que a esposa volte a desejá-lo e, para não se desvencilhar da imagem de família tradicional perante à sociedade, Barbosa prefere não se divorciar. Nesse ponto, a masculinidade hegemônica da personagem já está fragilizada.

Numa pequena festa organizada por sua esposa, ele conhece Ana Maria, com quem se envolve num jogo sexual, descobrindo a travestilidade dela, ao tocar forçosamente na genitália dela. Dias depois, ao reencontrá-la, “Ergueu a mão num impulso e violentamente desferiu uma bofetada no rosto aparvalhado de Ana Maria” (RIOS, 2005, p. 123). A agressão física foi seguida de uma série odiosa de consciência por ter se envolvido com ela. Todavia, em outra pequena comemoração organizada por Marcela, a travesti volta à mansão de Dr. Barbosa e o afronta. Nesse reencontro ambos se julgam viciados: Ana o julga pelo vício às drogas e ele a julga por vestir-se de mulher e se relacionar com outros homens, momento em que ela argumenta sobre sua subjetividade, como já comentamos. Ana Maria se propõe a experimentar uma das drogas oferecidas por Barbosa; após aplicar uma pequena quantidade do entorpecente, ambos se envolvem sexualmente, encontros que se repetem em momentos posteriores. De fato, Ana Maria o conquistara:

A primeira impressão era a que valia! O quanto Ana Maria era bela! Irresistível! Exuberante! Extraordinariamente atraente e suave! Tão meiga, tão sensual, tão deslizante e ordinária! Tão cheia de classe e falsos pudores! Era um verdadeiro coquetel das mais descontraídas

qualidades essencialmente femininas. E era um homem! (RIOS, 2005, p. 129)

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

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

No romance, são descritas quatro cenas eróticas entre nossa protagonista travesti e seus amantes e, em todas, ela exerce o papel passivo. Nesse sentido, o estereótipo acaba sendo reforçado por meio do exagero dela na sua construção, que dialoga com o exagero do esperado e idealizado macho, que a tornaria mais feminina. Voltamos a evocar o posicionamento de Green (2000) quando questiona o estereótipo dicotômico entre “homens verdadeiros” e bichas.

O pressuposto falocêntrico de que a superioridade masculina é indubitável, tendo o falo como representação de valor significativo fundamental, parece ser transferido para a interpretação das relações de sexualidades dissidentes. A função do falo, portanto, de penetrar, de dominar, e que é vista de forma hierárquica como superior nas relações de poder, se transfere para os sujeitos que exercem a posição ativa, reforçando um preconceito secular em torno da passividade que esteve, igualmente de forma enganosa, associada aos “efeminados”.

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

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

É esse espaço de “desvantagem” que parece ser conferido à Ana Maria pelo narrador na construção da passividade (no sentido de ser penetrada), associada ao estereótipo feminino. Essa estereotipia ativo/passivo e sua hierarquia pode ter uma associação com a causa da morte de Ana, a qual pode ser consequência de seu corpo ambíguo e transgressor e também de seu desejo de conquistar os homens que performatizavam determinada masculinidade. É então que entra em jogo outra personagem masculina: o leiteiro sr. Armindo – um homem muito alto, rude nas palavras e trejeitos, que passava com sua carroça, fazendo entregas de garrafas de leite no bairro antes de amanhecer o dia. Ao voltar desacompanhada para casa, durante a madrugada, ela se encontra com o trabalhador, aquele homem muito forte, viril, oriundo de classe econômica menos favorecida, um exemplo de “macho”, segundo os padrões patriarcais chama atenção da protagonista travesti. Ela pede para subir na carroça e fazer um passeio até sua casa, para depois tentar seduzi-lo. No depoimento dele ao detetive, a cena do crime é desvendada, bem como a nuance de que a violência de gênero é enfatizada nesse jogo de construção e problematização de estereótipos:

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

fugi. No meio do caminho, lembrei-me da garrafa de leite quebrada e voltei lá. (RIOS, 2005, p 170-171)

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

A violência de gênero pela qual passa a personagem é causada pela compreensão de que só é permitido o binarismo biológico homem x mulher. Toda a feminilidade da personagem, a sedução e o desejo lhes são retirados ao se descobrir que o que ela traz entre as pernas é o órgão genital masculino. O pênis, motivo de orgulho, dominação e poder masculino se existente num corpo feminino ultraja a masculinidade. Ela, como tal, trai a potência masculina ao renegar a masculinidade, mas não pode se identificar como mulher porque a heteronormatividade a acusa ser homem pela genitália que possui. Assim, ser agredida e assassinada significa a vingança do sexo masculino personalizado no corpo do homem heterossexual. O leiteiro não será punido severamente por seus pares, já que ele é uma vítima ludibriada por um corpo construído, ficará preso apenas “o tempo necessário para aprender a controlar suas emoções e impulsos violentos.” (p.173). Dessa forma, a violência e injustiça sofridas pela personagem travesti refletem não só os aspectos sociais de opressão contra essa minoria, mas também questões ligadas à masculinidade hegemônica e suas múltiplas fragilidades.

4 Considerações finais

Diante dessas duas narrativas discutidas neste breve capítulo, pudemos analisar as persoagens travestis e as relações afetivo-sexuais estabelecidas com demais sujeitos ficcionais das tramas narradas. As personagens Bianchi, do conto “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Jr. (1967) e Ana Maria, do romance *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios (2005) são exemplares, em seus gêneros narrativos, de

como as relações entre travestilidade e masculinidade hegemônica dialogam na composição das personagens.

Percebemos que se formam pólos opostos entre um estereótipo de feminilização e passividade, no caso das protagonistas travestis, e um de masculinização das personagens masculinas com as quais elas se envolvem. Esse binarismo nos remete ao conceito de heteronormatividade, que vem sendo amplamente discutido no âmbito da literatura brasileira que tematiza a diversidade sexual. Além disso, apontam para divisões históricas de estereótipos de identidades não hegemônicas que foram construídas como em torno da homossexualidade no século XX, como as categorias de ativo, passivo, “homem verdadeiro”, “bofe” e “bicha”.

No entanto, o que nos chama atenção é que nessas narrativas com protagonistas travestis, percebemos uma quebra ou mudança de atitude nas personagens masculinas. No conto de Magalhães jr (1967) a força, coragem e agressividade de Betanzo se conflitam com a dependência econômica que tem de Bianchi, depois de sofrer o acidente que o deixa debilitado e à beira da morte, a fragilidade toma conta do homem que passa a depender totalmente da travesti que ele agredia e humilhava. No romance de Cassandra Rios (2005), as personagens masculinas, antes intolerantes em relação à travestilidade da protagonista, transformam suas posturas em relação a ela, ressignificando consideravelmente a percepção que tem sobre si e sobre a diversidade. Embora o desfecho nos aponte a morte como resultado da intolerância, o jogo de quebra estereótipos é colocado à leitura, permitindo uma reflexão sobre eles.

Referências

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. Máquina de fazer machos. *In.*: MACHADO, C. J. S; SANTIAGO, I. M. F. L.; NUNES, M. L. S. (orgs). **Gênero e práticas culturais** – Desafios históricos e saberes interdisciplinares. Campina Grande: Eduepb, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. **Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: uma leitura sobre corpo e resistência**. João Pessoa: EDUEPB, 2017.

FONSECA, Rubem. Dia dos namorados [1975]. *In.*: RUFFATO, Luiz. (org.) **Entre nós**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 125-136.

FOSTER, David W. Consideraciones sobre elestudio de laheteronormatividadeenla literatura latinoamericana. **Letras: Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, v. 22, n. 2, 2001.

GREEN, James. **Além do carnaval** – homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A Grande Atração. *In.*: DAMATA, Gasparino (Org.). **Histórias do amor maldito**. Rio de Janeiro: Record, 1967. p. 202-211.

PAZ, Otávio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo** – uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: FAPESP, 2009.

RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente** [1965]. São Paulo: Basiliense, 2005.

RIOS, Cassandra. **Georgette**. São Paulo: Record, 1956.

SALES, Adriana; PERES, Willian Siqueira. Apontamentos anal-lisadores: corpos travestis, tempos e subjetivadas compreensões do cu. **Periódicus**, v. 4, n. 1, 2015. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i4.15420>

SANTOS, Rick. Uma visão queer do discurso de Cassandra Rios. *In.*: RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São: Paulo: Basiliense, 2005. p. 175-180.

SILVA, Helio R. S. **Travestis** – entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.