

A VIA-CRÚCIS DO CORPO TRAVESTI EM A “INEVITÁVEL HISTÓRIA DE LETÍCIA DINIZ”¹

THE WAY OF SORROWS OF THE TRAVESTI BODY IN “A INEVITÁVEL HISTÓRIA DE LETÍCIA DINIZ”

Luiz Henrique Moreira Soares²<https://doi.org/10.46401/ajh.2020.v12.10010>

RESUMO: Este artigo analisa a construção do corpo travesti no romance *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), do escritor carioca Marcelo Pedreira. Por meio de conceitos das abordagens queer e teorias literárias contemporâneas, focaliza-se o modo como o romance articula a narração como aspecto constitutivo da identidade travesti, e também evidencia problemas (históricos, sociais e culturais) em torno do olhar cis-heteronormativo sobre as corporeidades travestis na literatura brasileira.

ABSTRACT: This article analyzes the construction of the *travesti* body in the novel *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), by the Rio de Janeiro writer Marcelo Pedreira. Through concepts from queer approaches and contemporary literary theories, it focuses on how the novel articulates narration as a constitutive aspect of the travesti identity, and also highlights problems (historical, social and cultural) around the cis-heteronormative look at *travesti* corporealities in Brazilian literature.

Palavras-chave: corporeidade; romance brasileiro contemporâneo; travestilidades.

Keywords: corporeality; contemporary Brazilian novel; travestilidades.

1 Este texto é parte do resultado da pesquisa de mestrado **Sereia do asfalto, rainha do luar: configurações da personagem travesti no romance contemporâneo brasileiro**, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

2 Doutorando e mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) - Câmpus de São José do Rio Preto. Possui graduação em Letras/ Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) - Câmpus de Jacarezinho. E-mail: luizhsoares83@gmail.com.

Introdução ou até não sobrar nada que não seja corpo

O ato de criação nunca é desprezioso, suscita deslocamentos, escolhas e exclusões, movimenta-se na linha tênue entre o acordo e a oposição. Para Antoine Compagnon (2014, p. 36), a literatura “confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura. [...] ela precede o movimento, esclarece o povo”. Nessa qualidade, o discurso ficcional é um campo de produção de subjetividades, imaginários e narrativas que articula categorias de gênero e sexualidade.

Por tratar-se de uma “tecnologia cultural inserida no seio da vida social”, nos dizeres de Anselmo Peres Alós (2013, p. 4), as obras literárias devem ser lidas como artefatos culturais de transmissão e/ou (des)estabilização de valores sociais, históricos, políticos e econômicos. A (re)produção de determinados modelos de gênero e de sexualidade está disposta na literatura não apenas nas posições assumidas por autoras e autores, nas descrições feitas por narradores, nos conflitos ou ligações estabelecidas entre as personagens, mas também na estrutura dos textos – espaço de sistematização da legitimidade, da criação e da nomeação de identidades.

Nesse aspecto, o corpo (corpo do/no texto) tem caráter fulcral e sua construção literária varia conforme os discursos. Para António Pinto Ribeiro (1997, p. 23), não se trata necessariamente de representar o irrepresentável da matéria corporal, mas de extrair e apresentar “o que fica como rasto no espaço e no tempo, o comportamental como proposta de comunicação e de expressão.”

Esse indício – chamado de corporeidade – revela, em literatura, os modos de operação da linguagem, do discurso e da ideologia, por meio de “notações involuntárias do movimento do corpo, mais ou menos figurativas” (RIBEIRO, 1997, p. 36), e os aspectos de moralidade, historicidade, comunicação, visibilidade e presença.

Como um “procedimento estético-literário oriundo do desejo de um corpo em transformação, em deriva identitária, todo ele performance de gênero, identidade, transformação” (INÁCIO, 2012, p. 33-34), as travestis – e seus corpos-ficções – ocupam espaços contraditórios na literatura brasileira: ao mesmo tempo em que demonstram o funcionamento das engrenagens da ordem heterocentrada e da falsa coerência entre sexo-gênero-desejo, são sujeitas qualificadas como abjetas, desprovidas de subjetividade e enunciação e alocadas nas esferas da violência, da imoralidade e da exclusão social.

As construções literárias de personagens travestis atravessam as obras a partir de determinadas vias simbólicas e semânticas que tem a imagem do corpo (e a relação entre os corpos) como principal agente produtivo. Conforme destaca Fernandes e Silva (2018, p. 55), a construção das personagens travestis na literatura brasileira está historicamente condicionada à questão corporal: “É nos seus corpos ou por meio da construção deles que visualizamos e analisamos os valores ideológicos existentes neles, por intermédio da descrição linguística dos narradores e personagens”.

O corpo, tido um “investimento narrativo” materializador das travestilidades³, a partir da des-

3 A conceituação e produção de diferença entre os termos “travesti” e “transexual” parecem estar mais intimamente ligadas às questões de higienização, vulnerabilidade e compulsoriedade dos discursos médicos e jurídicos do que necessariamente uma “verdade” sobre corpo e gênero. Assim, neste trabalho, opta-se pelo uso do termo “travestilidades”, segundo a proposta de Willian Peres (2005), uma vez que a palavra consegue abarcar com maior complexidade as múltiplas experiências travestis sem conceituá-las sob

criação de gestos e falas, dos aspectos de descrição corporal minuciosa, da inserção de tecnologias corporais (hormônios, silicone e cirurgias plásticas), podem embaralhar ou reforçar noções de “masculino” e “feminino” nas obras literárias. A descrição e a significação a partir do corpo sugerem esse mesmo corpo como “lugar absoluto da abjeção”: a materialidade do que se imagina como corpo, então, estaria alicerçada em uma operação linguística e política que produz e nomeia a legibilidade como quesito de existência social. Ter um corpo legível socialmente seria habitar o espaço do humano.

Essa presença denunciante do corpo das personagens travestis nas obras (por vezes erótico e erotizado, produzido e decomposto) também elabora acusações, observações e desejos vindos de diversos ângulos, por outras personagens e narradores. Ser “olhada” e afirmada como o “outro” – o não heterossexual, aquilo que não é cisgênero⁴ – parece ser a condição literária tradicional das travestilidades – o que, em maior ou menor grau, aponta para inconstâncias sociais e políticas em torno das travestilidades enquanto modo de experienciar uma existência legítima.

Assim, partindo desse cenário e problema, este artigo analisa a construção do corpo travesti no romance *A inevitável história de Letícia Diniz*, publicado em 2006⁵ pelo escritor e dramaturgo carioca Marcelo Pedreira. Nessa obra, o nascimento, evolução, uso e destruição do corpo travesti seguem uma narração que congrega aspectos que possibilitam visualizar o incômodo, o estranhamento e a perplexidade que esse corpo (ainda) reverbera na literatura brasileira.

Mostra-me como narras e te direi quem és

Autor de peças como “Dilúvio em Tempos de Seca” (2005) e “A Dama da Lapa” (2005) – essa última adaptada para o cinema com o título de *Incuráveis* – além das obras “45 Minutos” (2011), “Clichê” (2011), “Michael & Eu” (2012), “A construção” (2012), “Elogio da paixão” (2016) e “Toda forma de amor” (2019), o escritor, diretor de teatro e dramaturgo carioca Marcelo Pedreira é conhecido por abordar temas e personagens considerados “subalternos”, além de ficcionalizar ausências e contradições dos espaços urbanos contemporâneos.

No primeiro romance do autor, *A inevitável história de Letícia Diniz*, a problemática de configuração do “corpo do outro” fica evidente na suposta centralidade do narrador e na sua relação (íntima e escritural) com a travesti Letícia Diniz. A narrativa acompanha a trajetória de violências, amores, aprendizagens e exclusões de Letícia, uma travesti nascida em Porto Velho que, aos 16 anos de idade, muda-se para trabalhar como prostituta⁶ no Rio de Janeiro, no final da década de

caráter da essencialidade e/ou da fantasia; ao mesmo tempo, o termo revela a interseccionalidade dos marcadores de raça, sexualidade, nacionalidade, religião e classe social presentes na construção do infundável campo das transgeneridades.

4 Pesquisadoras e ativistas trans, como Amara Moira (2017), Viviane Vergueiro (2014) e Leila Dumaresq (2014), chamam a atenção para o uso dos termos cisgeneridade/cisgênero/cis. Segundo elas, a nomeação daquilo que “não é trans” (o que não transita, o que é supostamente estático e inquestionável e, logo, não desviante) é uma estratégia discursiva de embate: utilizar o termo significa descentralizar o grupo dominante posto como norma, justamente aquele grupo que sempre definiu e nomeou as experiências trans. Nesse sentido, nomear a cisgeneridade é questioná-la enquanto normalidade compulsória que se esconde na “suposta imobilidade e ausência de um nome”.

5 O romance foi adaptado para o teatro em 2010 e para o cinema em 2012. As duas produções mantiveram o título inicial do livro.

6 Opta-se por utilizar o termo “prostituta” ao invés de “profissional do sexo” ou “garota de programa”. A problemática de uma “linguagem limpa” que consagre certa “moralidade” também está presente no romance de Pedreira, principalmente nos discursos das personagens secundárias, companheiras de Letícia: “Não deixa ninguém te chamar de puta, Letícia. Você não é puta. Puta é coisa pra gente rampeira. Você é uma profissional do sexo, entende a diferença?! É uma questão de atitude, de classe, de postura

1990. Logo a personagem se torna uma das prostitutas mais desejadas da Lapa e, paralelamente, desenvolve uma personalidade melancólica, fruto de inúmeras frustrações e desilusões amorosas.

Esse quadro é articulado na busca incansável de fama e sucesso pela personagem, razão que a faz abandonar o Brasil para seguir carreira de atriz pornô na Itália. Com a ajuda de Paula, uma senhora de setenta anos, espécie de “contrabandista de travestis” detentora da “eficiência de uma executiva de multinacional” (PEDREIRA, 2006, p. 144), Letícia chega à Itália como imigrante ilegal, trabalha como *scort girl*, firma-se como uma “europeia”⁷, e volta ao Brasil anos depois, agora com 23 anos, para aproveitar um período de férias e apresentar-se pela primeira vez na TV – ocasião em que Letícia conhece e se envolve com Fernando, o narrador.

Apesar de conquistar o almejado sucesso profissional e uma legião de fãs na internet, algo ainda faltava para Letícia: uma família. É justamente essa impossibilidade de construir uma família que leva a personagem à melancolia constante e, que por sua vez, revela que a elaboração plena de um destino próprio é impossível⁸, culminando no seu suicídio ao final do romance.

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

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

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

É trazido ao primeiro plano justamente o processo de memorização e interpretação desse narrador-editor:

[...] (PEDREIRA, 2006, p. 82). A palavra “puta” é evocada no romance para caracterizar um aspecto moral, relacionado ao desejo e a sexualidade da personagem, mas não a sua profissão. Dessa forma, a escolha por usar o mesmo vocábulo (com sentidos deslocados, como o *queer*, por exemplo) tem caráter político e objetiva fugir da higienização da linguagem e decolonizar certos discursos sociais. No livro *Putafeminista* (2018), a prostituta e escritora Monique Prada, a partir do termo “puta”, problematiza sobre como o uso pejorativo de certas expressões dificulta a construção de uma luta pelos direitos das trabalhadoras sexuais no Brasil.

⁷ “Europeia”, segundo Pelúcio e Bento (2012), é um tipo de classificação utilizada pelas próprias travestis para se referirem àquelas que conseguiram chegar à Europa e alcançaram um conjunto de capitais, formas e saberes (financeiros, afetivos, corporais e culturais).

⁸ Fato esse que é evidenciado, segundo Schwantes e Chaves (2019), pelo próprio título da obra. A qualidade de “história inevitável” reforça o estigma historicamente produzido sobre as travestis, bem como limita qualquer possibilidade de imaginação e questionamento por parte do leitor.

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

Neste trecho, Fernando narra o momento em que viu Letícia pela primeira vez, em uma farmácia, numa “noite quente de verão em Copacabana” (PEDREIRA, 2006, p. 215). A autonomia da personagem frente à história reconstruída com a “maior precisão possível” (PEDREIRA, 2006, p. 6) revela tratar-se de uma interpretação do narrador, mais do que mera “reconstituição fiel” dos fatos. A escolha por determinados vocábulos (“rara”, “traços exóticos”, “mulher incomum”, “combinação fatal”), designados para descrever Letícia, não somente produz a corporeidade da personagem sob o misto de “beleza” e “mistério”, como também evidencia os aspectos de “desejo” e “exotismo” presentes no discurso (masculinista) de Fernando.

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

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

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

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

É possível asseverar que o narrador-editor escreve a história por meio da interpretação dos diários de Letícia, sugerindo a escolha consciente do foco e da visão empreendidos, a partir de uma linguagem em si mesma seletiva. Mikhail Bakhtin (1998, p. 135, grifos do autor), ao evocar o sujeito que fala no romance, afirma tratar-se de “*um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’*”.

Nesse sentido, a (pro)posição de Fernando como narrador da história de uma travesti evidencia-o também como quem comanda e controla o discurso, imprimindo suas próprias visões sobre putas, gays afeminados, cafetinas, travestis jovens e idosas, clientes e outras personagens. Essa evidência acena para uma relação possível entre a autoridade discursiva (masculina e cisgênera) e o desdobramento e reprodução de um pensamento heterossexual do qual fala Monique Wittig (2006, p. 49): “um conglomerado de toda sorte de disciplinas, teorias, ideias preconcebidas” que pretende “dizer verdade em um espaço apolítico, como se tudo isso pudesse escapar da política neste momento da história”.

Em outras palavras, o discurso elaborado com “reconstituição fiel” do narrador, ao tratar de uma personagem travesti, revela e produz uma determinada realidade ficcional na qual sujeitas como Letícia são impedidas de se definir a partir de seus próprios termos. Essa operação reforça a desigualdade expressiva entre sujeito (Fernando) e objeto de conhecimento (Letícia) e organiza uma estrutura cis-heteronormativa no romance: tanto na imposição de uma voz unificadora e inquestionável quanto no ato de limitar as possibilidades de imaginação nos leitores (evocado já no título do livro).

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

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

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

Fernando narra a história de Letícia a partir da perspectiva de escritor e “artista boêmio”. E não bastam apenas os diários ou os relatos dos amigos da personagem para a constituição da narrativa: Fernando realiza um trabalho etnográfico sobre a vida das travestis, no sentido de apropriar-se do universo delas, “respirá-lo, espiá-lo com meus [nossos] próprios olhos” (PEDREIRA, 2006, p. 6),

estabelecendo estratégias discursivas de legitimação e credibilidade à sua posição e, também, de “reverberação de uma verdade nascendo diante de seus [nossos] próprios olhos” (FOUCAULT, 1996, p. 49). A produção dessa “verdade” está ligada ao que Foucault (1996, p. 9) afirma em A Ordem do discurso:

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

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

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

A figuração do narrador é problemática justamente por estar posicionado no quadro de visão e locução – um espaço de poder. No caso do narrador-editor de Pedreira:

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

Desse modo, a narração de Fernando articula um jogo de escritura: inscreve-se a história “inevitável” de Letícia, mas também se narra a história de quem conta, suas limitações; o narrador desvela a si e seus preconceitos nas próprias estratégias discursivas de organização, inclusão e denúncia social. O trabalho do narrador é uma tentativa de adequação da existência outra, pela forma e pelo conteúdo, servindo mais ao sujeito-observador do que ao objeto-observado:

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

Ao longo dos trinta e quatro capítulos, sob tom de “decodificação do desconhecido”, o narrador se coloca como “operário” e “guerreiro” da obra, as personagens são vistas a partir de uma interpretação binocular, ou seja, o narrador diz querer “vê-la de perto, nua” e “descobrir seu segredo

bem guardado” – não somente Letícia, como também todas as personagens que andam pelas “[...] noites estranhas, feéricas, iluminadas pelo vaivém incessante de faróis de carro, e acompanhadas de litros de cerveja, maços de cigarro e cheiro de sexo... Muito, muito sexo” (PEDREIRA, 2006, p. 7) – e, inevitavelmente, recorre ao “exotismo” e à generalização.

Essa estrutura é levada às últimas consequências pelo narrador quando afirma que, para contar a história de Letícia, deveria “mergulhar” no “universo dessas criaturas ambíguas, empurradas a viver à margem de tudo devido à confusão metafísico-sexual que provocam” (PEDREIRA, 2006, p. 6), em tom etnográfico, criando uma “falsa atmosfera” de pontualidade, complexidade e “verdade” ao narrado. O que se coloca é que o fato de olhar o “outro” – e, nesse caso, olhar o corpo do outro, descrevê-lo, circundá-lo de desejos e sensações para/com o leitor – é também estabelecer-se como próprio objeto de observação, na forma com a qual narra sobre uma corporeidade historicamente abjetificada.

Carregar uma cruz ou o peso do próprio corpo

O registro constante dado pela literatura aos corpos nos permite verificar a dinâmica e a elaboração de imaginários em torno dos corpos tidos como abjetos: os corpos das mulheres e dos homens negros (corpos erotizados, marcados por um discurso colonial de servidão), dos pobres (corpos famintos, descarnados, sujos), das prostitutas e travestis (corpos descontrolados, subversivos, estranhados).

Em *A inevitável história de Letícia Diniz*, a beleza “descomunal” do corpo da protagonista ganha caráter em comparação com o de sua prima, Alicinha, portadora de uma “extroversão maníaca” e personalidade “espalhafatosa” e “barraqueira”:

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

A descrição do corpo (viável ou inviável segundo parâmetros cis-heteronormativos) aparece também como um índice de moralidade. As personagens Letícia e Alicinha são elaboradas identitariamente como travestis, no trecho destacado, a partir da capacidade de “enganar algum trouxa”, associando a travestilidade à fantasia e ao disfarce. Essa noção perpassa pela seara do grau da “capacidade de enganar”, parte do estigma histórico recaído sobre a travestilidade como sexualidade exacerbada, patológica, desviada, escandalosa e imoral (PELÚCIO, 2009, p. 29), e, portanto, irreconhecível aos processos de narração e expressão de si.

No romance de Pedreira a ordem cis-heterocentrada está articulada a partir de duas figuras: a do pai e a do narrador. Nas primeiras cenas, narradas sob o olhar do ex-namorado de Letícia, são descritas minuciosamente o momento em que a personagem (tratada ainda como “menino”) veste as roupas da irmã e, de frente ao espelho, “checa dos mais variados ângulos o corpinho esguio de

pré-adolescente, deslumbrado por uma inédita sensação de plenitude e um perigoso esquecimento de si mesmo” (PEDREIRA, 2006, p. 8). A cena do prazer de “transformação total” da personagem que, “feito doença desconhecida” faz enrijecer o pênis, latejar de “forma esquisita” e depois sentir “uma forte contração, seguida de espasmos violentos que expeliam jatos de uma substância leitosa e gosmenta que o menino jamais vira antes” (PEDREIRA, 2006, p. 10) divide espaço, no mesmo quadro, com o rosto “transfigurado” do pai, no canto da porta:

Ao avistar o rosto transfigurado do pai e observá-lo apenas de calcinha e sutiã, já era tarde demais para qualquer tentativa de fuga. Mesmo assim, o menino ainda pulou para dentro do armário, escondendo-se entre as roupas, encolhendo-se lá dentro feito um bichinho, chorando e implorando por perdão, até ser arrancado com brutal violência e atirado contra o chão. Antes que pudesse se refazer da queda, já era alvo de uma saraivada de socos e pontapés contra o rosto, o estômago, as costas... (PEDREIRA, 2006, p. 10)

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

Letícia, vestida com as roupas da irmã, “transfigura” o rosto do pai. O uso do verbo “transfigurar” é a chave para o desencadeamento da violência e do abuso contra o corpo da personagem, pois a cena elabora não apenas a experiência de trans-formação e ejaculação, mas da representação discursiva do rosto do pai:

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

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

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

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

Letícia tinha apenas doze anos de idade, quando o pai, com uma escova de cabelo, empalou-a. O ato do empalamento resguarda signos que mostram, por si, os atravessamentos sofridos pelo corpo da personagem, um corpo de “barriguinha seca, e sapatos de salto alto sambando folgados sob os pezinhos mínimos” (PEDREIRA, 2006, p. 9); um corpo descrito pelo narrador a partir de uma dissociação (“cabelos anormalmente longos” e “ouvidos em alerta”), com sentidos de impertinência e ininteligibilidade – justamente esse corpo discursivamente produzido como “anormal”.

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

O fato do pai não ter um nome e caminhar com “passos firmes” pela casa, de alguma forma o qualifica como força institucional – e isso é percebido justamente por caracteres corporais. Chefe de família e detentor de uma moral heterossexual e masculinista, o discurso do pai é atravessado por um caráter sádico, estruturado na forma com a qual narrador conta, relacionando diretamente a violência sofrida à “primeira experiência sexual” da personagem.

A imagem estruturada do estupro revela mecanismos de atuação da ordem cis-heterocentrada. O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica que tende a isolar, reduzir, extrair dos corpos certas partes entendidas como “significantes sexuais”: quando Letícia atravessa os “limites” do binarismo, borrando a imagem do “masculino” como viril e universal, a personagem é jogada ao extrato de violência e exploração (sexual e emocional), estereótipo reservado à todas as feminilidades. Isso é evidente na construção da cena e nos elementos circundantes: o pai recorre a uma escova de cabelo como elemento que privilegia a ação fálica de correção, penalidade e violência, o “único centro mecânico de produção de impulso sexual e, também, de prazer” (PRECIADO, 2014, p. 26) – daí a narração carregada de sadismo, pois descreve a ação de subversão de um objeto de prazer e construção subjetiva em um objeto de violência, marcando a personagem para sempre: “(...) foi um sonho pesado, profundo, sem escalas na consciência, uma viagem repleta de sonhos confusos. Num deles, seu pai e seu príncipe bebiam juntos no bar de Laís. Gargalhavam diante dela, segurando escovas de cabelo” (PEDREIRA, 2006, p. 134).

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

A filósofa argumenta que os processos de construção e reconhecimento da identidade de gênero são anteriores à própria discussão de identidade, uma vez que a inteligibilidade (produção cultural dos corpos e existências válidas) se estabelece no momento mesmo do engendramento do corpo segundo uma normativa cis-heterossexual. Essa lógica classifica e significa a vida social pela linguagem, por meios e padrões ideologicamente legítimos, (in)viabilizando a própria ideia de “identidade”. Nas palavras de Butler (2003, p. 38), a orquestração dos signos do “humano” impõe-

-se, sobretudo, como uma operação política:

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

Assim, as identidades não enquadradas na matriz cultural da inteligibilidade são resguardadas à não-existência. No momento em que a personagem Letícia confronta o ordenamento moral do pai (ainda que de forma ingênua), seu corpo é automaticamente inserido no campo da precariedade e da violência: “É isso que você quer ser?! É?! Então é bom você aprender desde já como é bom ser um merda de um veado?! (PEDREIRA, 2006, p. 10). As normas sociais, assim, produzem aquilo que se nomeia como “humano” e “não-humano”: a humanidade é a própria experiência de reconhecimento. Assim comenta Butler (2004, p. 2, tradução nossa⁹):

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

Nesse sentido, o abjeto opera discursivamente na demarcação de espaços visíveis entre a normalidade e a anormalidade. A delimitação e a divisão opositiva entre “corpo de homem” e “corpo de mulher” apresentam-se como estratégias que fundam o “humano”, e os corpos que não correspondem plenamente ao binarismo são configurados como “abjetos” e alvos de rechaço. Exterior ao campo da humanidade, a abjeção refere-se, segundo Butler (1993, p. 3, tradução nossa¹⁰) a “aquelas zonas ‘inóspitas’, ‘inabitáveis’ da vida social que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito”.

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

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

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

uma violência extrema, convoca para dois sentidos intrínsecos às corporeidades travestis: o desejo e o repúdio¹¹.

Após violentar o menino por um interminável minuto, o pai atirou longe a escova ensanguentada e, tomado por um choro convulsivo, desferiu o impiedoso golpe final:
 – Arruma tuas coisas, some daqui e nunca mais aparece nessa casa. Nunca mais quero te ver na minha frente, veado escroto. E se eu souber que voltou escondido pra fazer queixa pra tua mãe, eu te retalho a cara, tá me ouvindo?! Eu te retalho a cara! Leticia tinha então apenas doze anos de idade. Naquela tarde, pela primeira vez gozara. Naquela tarde, pela primeira vez dera o cu. (PEDREIRA, 2006, p. 11)

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

No romance de Pedreira a violência marca o corpo e a vida de Letícia para sempre: no momento em que o pai evoca as palavras “veado” e “a merda de um veado”, o corpo de Letícia torna-se uma “sexualidade disponível”. Quando se estabelece e reafirma, no discurso, a dominação do corpo de Letícia, a violência de gênero encenada entranha-se de “desejo”. Na visão de Leal (2010, p. 81), o estupro configura-se como uma dessas situações as quais “beiram o indizível ou irrepresentável”, aspecto desafiante e desdobrado à narrativa literária, pois algumas violências, como o abuso sexual, “solicitam tal expressão diferenciada, que não simplesmente as narre, uma vez que toda representação direta pode apenas sublinhar o referente central, e, mais uma vez, sujeita a personagem a mais uma violência: a do olhar voyeur do(a) leitor(a)”.

Isto é o meu corpo que é partido por vós

Após o estupro e a expulsão, Letícia passa a morar com Cristina, uma espécie de “drag queen involuntária” (PEDREIRA, 2006, p. 14) que abriga e protege o sobrinho das violências externas. A personagem mora com Cristina até completar os dezesseis anos de idade, quando decide mudar-se para o Rio de Janeiro para trabalhar com a prostituição.

A figura de tio Cristina é emblemática. Sua corporeidade é tida como impossibilidade e erro, um corpo que é cenário e superfície histórica: “A gente se cortava toda dentro do camburão com uma navalha que escondia entre os dentes. [...] Olha só a quantidade de cicatrizes que eu tenho no corpo” (PEDREIRA, 2006, p. 92). Sua presença na narrativa auxilia para demarcar a inevitabilidade da própria Letícia em encarar a transformação: é preciso “botar peito” e “botar bunda”, ficar “perfeita”.

11 A relação entre desejo e repúdio parece revelar-se como um tipo de especificidade na produção do que se entende por travestilidade no Brasil: ao mesmo tempo em que o país figura como um dos maiores consumidores de pornografia travesti (SANTOS, 2019, p. 111), também lidera o *ranking* mundial de homicídios de pessoas trans (BENVIDES; NOGUEIRA, 2019).

No romance de Pedreira, a existência das travestis idosas (como tio Cristina e Dona Gorda) abarca o campo polissêmico da “experiência de vida” (“Vocês não têm ideia do que é ser travesti há vinte, trinta anos”), o “exemplo de coragem”, a saturação e exacerbação do corpo travesti modelar, reproduzindo dados culturais de produção de significados sobre “saúde”, “juventude”, “perfeição” e “beleza”. Tio Cristina representa o paradoxo do excesso e da falta, a negatividade, a própria impossibilidade de figuração do “autêntico”, a sobrevida:

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

A questão da “monstruosidade” de tio Cristina, do “sábio” e “grotesco”, revela também aspectos relacionados com o presente e o passado: a personagem performatiza o processo histórico de construção subjetiva da identidade travesti brasileira, permeado de perseguições, colonialidades, violências e precariedades. O corpo de tio Cristina é “monstruoso” justamente porque constrói imagens que colocam em xeque a fronteira aparentemente visível do gênero, da realidade e da ilusão, do passado e do presente, da vida e da morte. O corpo de tio Cristina revela um duplo aspecto moral: ter o corpo cicatrizado é sinal de sabedoria e resistência, mas esse mesmo corpo fora dos padrões de beleza e de gênero também sugere a “falta de cuidado de si”, o embaraço, o rebuliço, a vergonha – algo como um não-corpo.

Para o narrador de *A inevitável história de Letícia Diniz*, a possibilidade de um corpo “tornar-se um corpo” aparece permeada por padrões que vão além do gênero e atravessam a seara do desejo erótico. Em outras palavras, a qualidade “corpórea” somente é estabelecida àqueles corpos que conseguem produzir algum prazer/desejo ao narrador. Isso está evidente nas descrições referentes às “travestis bombadas” e jovens, supostamente o oposto de tio Cristina, em que o narrador utiliza vocábulos que se alternam entre “Lolita do mal”, “Lolita anêmica”, “Penélope Chamosa”, “carinha de ninfeta”, “boneca de família”, “bicha sem sorte”, “magrinha feito top model” e “ícone de tudo o que significava glamour e poder”, e expõe a qualificação e a produção simbólica desses corpos travestis a partir da chave da “excitação” e da “fantasia”, no sentido erótico-sexual – tanto na fala das travestis quanto na voz do narrador, extremamente confundíveis.

Ao utilizar determinados recursos de linguagem (adjetivos, metáforas, sinestésias e comparações) para descrever suas personagens, o narrador as materializa no campo da abjeção e da exclusão, e as enclausura a partir de uma existência nomeada e significada pela corporeidade, por vezes beirando o erótico, outras o exotismo.

Como o narrador deixa evidente o domínio sobre as falas e ações das personagens, a construção literária de Letícia se enuncia, sobretudo, a partir do corpo, enfocando o caráter da beleza

("linda", "belíssima", "bela", "top model" e "divinamente linda e produzida"), do desejo e da atividade sexual ("putinha", "puta" e "ninfeta"), ao mesmo tempo em que se configuram signos referentes ao exotismo ("rara", "exótica", "misteriosa beldade"), de abjeção e monstruosidade ("profanação", "amaldiçoado corpo mutante", "traveco" e "bicha escrota").

O corpo da personagem é formado no limiar do desejo e do repúdio, da transgressão e do estereótipo. Uma imagem ilustrativa dessa tese é justamente a cena do velório de Letícia. Na passagem, o narrador descreve Letícia como um "corpo destroçado", pelo fato de a personagem ter se jogado do oitavo andar de um prédio. Em contraponto ao corpo, o rosto de Letícia "conservara-se milagrosamente intacto, belo, como se salvaguardado no momento derradeiro" (PEDREIRA, 2006, p. 5), com "traços exóticos [...] que saltavam à vista" (PEDREIRA, 2006, p. 217), perfazendo uma imagem da personagem entre a beleza e a ruína, a resistência e a aniquilação – como se a queda, como metáfora e efeito, se referisse à própria história da personagem, que consegue livrar-se da vida melancólica e triste somente por meio da autodestruição:

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

Na descrição da cena do suicídio da personagem o uso do oxímoro "barulho surdo", ao referir-se ao corpo de Letícia batendo contra o chão, reforça o caráter paradoxal do corpo travesti e a incapacidade de existência de tal corpo como visível. O romance de Pedreira encena, por meio do excerto, uma linguagem calcada na (im)possibilidade de narrar (e narrar sobre o "outro").

Em certas passagens, a travestilidade da personagem parte da aproximação cada vez maior com a "mulher de nascença" – uma "busca" sustentada por meio de dicotomias instáveis (puta x princesinha; mulher de nascença x travesti):

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

A construção da travestilidade de Letícia estabelece-se, assim, na relação estreita com as dicotomias – revelando-as cada vez mais oscilantes e redutivas. O fato de que Letícia "aparentava uma mulher, pensava como uma mulher, sentia como uma mulher, desejava como uma mulher" (PEDREIRA, 2006, p. 66-67) funciona como discurso performativo, no sentido de reiterar processos de entendimento do feminino de um modo queer, revelando a forma mesma de funcionamento e vinculação das normas. A personagem transita entre o feminino hegemônico (princesinha e mulher de nascença) e o feminino tido como subalternizado (puta e travesti), caracterizando-se como uma identidade móvel e múltipla, "um feminino que se quer evidente, mas também confuso e borrado, às vezes apenas esboçado" (BENEDETTI, 2005, p. 96).

Apesar do discurso intencionalmente organizador do narrador, as ações das personagens travestis parecem estabelecer certas fissuras discursivas, ainda que mínimas, sobretudo às condições de subalternidade e exclusão, principalmente nas cenas em que a atividade sexual aparece com sentidos extremamente ambíguos: Letícia, então com apenas dezessete anos, conhece o mecânico Hugo e logo se casam: a personagem em um “deslumbrante e tradicionalíssimo vestido de noiva, com véu, grinalda e tudo o que tinha por direito uma mulher de nascença” (PEDREIRA, 2006, p. 172), mas também com “21 centímetros de tromba”, sendo “a noiva mais pirocuda que o marido” (PEDREIRA, 2006, p. 167). O narrador explica a situação de Hugo – um dos únicos relacionamentos duradouros de Letícia durante o período de trabalho na prostituição –, confrontado com a realidade de que sua esposa não se restringe aos moldes heteronormativos: a personagem continua a trabalhar na prostituição e a sentir prazer no próprio corpo.

Deitar-se em camas de hotel com homens desconhecidos tornara-se quase um vício. Nas noites de folga, pegava-se masturbando-se no banheiro, com três dedos enfiados no cu, feito um drogado em crise de abstinência. E quando tal expediente não acalmava a agonia, partia para a Augusto em plena noite de domingo, ávida por um pau, qualquer um que fosse, que lhe apacasse o imenso vazio. (PEDREIRA, 2006, p.182)

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

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

Embora Tatiana desestabilize estereótipos de expressão de gênero, apresentando-se como um corpo feminino alicerçado em modelos hegemônicos, não “descartando” a possibilidade de “usar os 22 centímetros”, no que se refere ao casamento, a travesti reconhece a impossibilidade de relacionar-se com um “homem que dê o cu”, de maneira a associar diretamente a feminilidade à passividade. Nesse sentido, a personagem Tatiana apresenta-se também contraditória: por um lado reforça o modelo heterossexual e matrimonial (ativo/passiva, macho/fêmea), pois parece residir no sexo “saudável” o seu objeto de “verdade”, dando sentido à sexualidade feminina (supostamente quem é penetrado) a partir da sexualidade masculina (supostamente quem penetra); mas por outro o transgride, no campo da prostituição, desorganizando a lógica dos sexos e da prática sexual hegemônica e masculinista.

Isso está articulado na corporeidade travesti da personagem e na capacidade de provocar desarranjos na concepção de “natureza”, desafiando a heterossexualidade como instância definidora das categorias homem/mulher e masculino/feminino. Haraway (2009, p. 47) explica: “Não existe nem mesmo uma tal situação – ‘ser’ mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente

complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis.”

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

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

As tecnologias corporais possuem uma dupla função no corpo travesti: exibir e esconder. A ação das tecnologias é a de produzir corpos, reconstruindo-os, embaralhando os estereótipos de gênero, sexualidade e desejo, demonstrando como as masculinidades e as feminilidades são, de alguma forma, estruturas históricas de incorporação (PRECIADO, 2014, p. 210). Em Letícia, a transformação do corpo refere-se ao processo de materialização de um gênero feminino (PELÚCIO, 2009, p. 50), um feminino travesti que precisa ser constantemente reafirmado a partir de práticas performativas, como o fato do ritual de arrumar-se todos os dias para o trabalho com a prostituição:

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

Como destacado no excerto, certos traços, gestos e formas devem ser performatizados e reiterados para reafirmar a corporeidade travesti, sobretudo os caracteres que a qualifica como sujeito de desejo: a forma de se comportar, vestir e de aparecer na “pista”. Roupas, gestos e tecnologias corporais (a maquiagem, inclusive) estão articulados com o gênero na construção de uma imagem viável, adequando os corpos a determinadas modelações: “Não poderia fazer uma aparição pública [...] sem antes retocar a maquiagem e conferir o penteado” (PEDREIRA, 2006, p. 23). Esse fato de assemelha ao que Butler (2004, p. 1, tradução nossa¹²) argumenta sobre o gênero como algo que “sempre se está ‘fazendo’ com ou para o outro, ainda que o outro seja somente imaginário. O que é chamado de meu próprio ‘gênero’ às vezes pode aparecer como algo que você cria ou que, efetivamente, lhe pertence.”

Na visão de Butler (2004), o gênero é um mecanismo no qual são produzidas e naturalizadas as noções de masculino e feminino, mas também pode estabelecer-se como aparato pelo qual as

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

mesmas noções são desconstruídas e desnaturalizadas. Embora associadas ao espaço da abjeção e configuradas a partir de modelos reafirmativos da matriz heterossexual, as subjetividades travestis envolvem e denunciam, assim, a construção binária do gênero e o processo de inteligibilidade dos corpos.

As construções do corpo travesti propõem assumir, segundo Pelúcio (2009, p. 93), a convivência (conflituosa e complexa) de símbolos tidos como femininos (os peitos e bunda avantajados, a beleza sobrenatural, o romantismo e a emoção) com símbolos tidos como masculinos (a força física, o pênis e a virilidade). No processo de paródia e performatividade desses símbolos, a travesti rasura o discurso das normas de gênero, ocupando um “espaço singular de contradição”.

A capacidade de “enganar”, no entanto, possui algo de transgressivo, pois as travestis “ao mesmo tempo em que produzem meticulosamente traços e formas femininas no corpo, estão construindo e recriando seus valores de gênero, tanto no que concerne ao feminino como ao masculino” (BENEDETTI, 2005, p. 131). Nesse sentido, as travestis provam a expansividade do gênero:

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

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

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

Alguma conclusão ou possíveis rotas

O texto literário possui uma multiplicidade de significados contrapostos às universalizações e, nesse sentido, por meio de certos conceitos das abordagens queer, estabelece-se uma possível “leitura de oposição” que torna evidente o “sistema ideológico do texto” – articulado, sobretudo, com as violências, as desigualdades e as movimentações políticas de legitimação do corpo.

Em *A inevitável história de Letícia Diniz*, a personagem é construída a partir de um discurso erótico-exótico-sexual, colocando em jogo mecanismos etnográficos e biográficos de observação e escritura. Cercado de clichês narrativos e estereótipos, perceptíveis na forma e no conteúdo do texto, o romance de Pedreira constrói as experiências corporais de Letícia inteiramente ligadas à atividade sexual: o estupro na infância, as ingestões de hormônios, o trabalho com a prostituição no Rio de Janeiro, as violências e assédios dos clientes, o sucesso como atriz pornô na Itália e o corpo destroçado descrito sob o tom de romantismo pelo narrador.

As travestilidades mostram-se em discursos diversos e contraditórios. Letícia soma uma infindável gama de características interseccionadas no decorrer da narrativa: a personagem é desde tola, infantil, trágica, dramática e solitária até romântica, misteriosa e fatal. Os significados em torno do corpo da personagem Letícia, assim, são plurais: violentado, precarizado, desejante e desejado, destroçado e morto, mas também o corpo nu, solitário, melancólico, siliconado e, por vezes, alegre.

A personagem carrega signos tradicionais reservados à feminilidade: mistério, desejo, prazer, carência e sentimentalismo. O dito e o revelado na narrativa vêm filtrados pelo discurso de Fernando; um discurso portado na “missão de organização” e, por isso, dominante. Ao construir ficcionalmente o corpo, o narrador transmite determinados valores sociais e suscita estereótipos, tais como a exotização e a vitimação da personagem travesti. A obra, no entanto, também resguarda o caráter de “denúncia social”, ao elaborar aspectos da opressão social, política e econômica vivida pelos sujeitos que transitam entre as normas de gênero.

O romance narra ausências, desejos, sonhos irrealizáveis, impossibilidades e negatividades, sustentados por uma assimilação latente: a de não-ser. A personagem travesti ainda é construída como corpo abjetificado, objetificado e em dissociação corporal (na produção de determinadas imagens corporais deslocadas), não-tolerável, desconfortável e ilegal, como figura que estranha e afeta os narradores, construída a partir de estigmas históricos e, por vezes, compulsórios, como a violência, a tragicidade, a erotização e à submissão ao olhar do “outro” – paralelamente ao fato de que, contemporaneamente, estejamos vivenciando um processo de revisão e crítica dos espaços de poder com o resgate histórico e publicação de obras teóricas e literárias de pessoas trans que elaboram visibilidades e histórias outras.¹³

O romance analisado, assim, parece evidenciar internamente um desconforto político-social vivido na contemporaneidade: o acesso à voz não apenas produz a evidência de pontos de vista (uma vez que a capacidade de comunicação é intrínseca ao reconhecimento social), como também possibilita elaborar novos mundos e realidades, rematerializar imagens historicamente violentas.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. Entre plumas e paetês: fronteiras e limites de gênero em “Sirena Selena vestida de pena”. **Revista SURES**, n. 1, p. 1-16, 2013. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/8>. Acesso em: 22 abr. 2020.

¹³Em entrevista recente a Caio Jade Puosso C. G. Costa e Naná DeLuca, na Revista Crioula, a escritora Amara Moira comenta sobre o processo de catalogação e organização histórica de obras literárias brasileiras escritas por pessoas que perturbam as normas de gênero.

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BENEDETTI, Marcos. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BENEVIDES, Bruna; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018**. Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA); Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE). 2019. Disponível em: <https://antrabrasil.org/mapadosassassinatos/>. Acesso em: 03 ago. 2019.
- BENTO, Berenice.; PELÚCIO, Larissa. Vivências trans: desafios, dissidências e conformações – apresentação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 485-488, 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000200009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 14 maio 2020.
- BUTLER, Judith. **Bodies That Matter**: one the discursive limits of “sex”. New York/ London: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith; PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 22 abr. 2020.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. New York: Routledge, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- COSTA, Caio Jade Puosso C. G.; DELUCA, Naná. Entrevista com Amara Moira. **Revista Crioula**, n. 24, p. 246-249, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.162600>. Acesso em: 25 maio 2020.
- DUMARESQ, Leila. **O cisgênero existe**. Transliteração, 2014. Disponível em: <http://transliteracao.com.br/leiladumaresq/2014/12/o-cisgenero-existe/>. Acesso em: 14 maio 2020.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque.; SILVA, Monaliza Rios. O corpo como instância de convencionalização de personagens travestis na narrativa brasileira. **Ártemis**, v. 24, n. 1, p. 52-64, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/37732>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz.; **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. Sobre Geni e Gisberta: baladas e amores trágicos (ou um relato de uma experiência estética dupla, acompanhado de alguns poetas e poemas). In: LUGARINHO, Mário César (org.). **Do inefável ao afável**: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer. Manaus: UEA Edições, 2012. p. 31-38.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2010, p. 65-96.

- PEDREIRA, Marcelo. **A inevitável história de Letícia Diniz**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e Desejo** - uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: FAPESP, 2009.
- PERES, Willian. **Subjetividade das travestis brasileiras**: da vulnerabilidade dos estigmas à construção da cidadania. 2005. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- PRADA, Monique. **Putafeminista**. São Paulo: Veneta, 2018.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RIBEIRO, António Pinto. **Corpo a corpo**: possibilidades e limites da crítica. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.
- RODOVALHO, Amara Moira. O cis pelo trans. **Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 365-373, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2017000100365&lng=en&tlng=en. Acesso em: 14 maio 2020.
- SANTOS, Dionys Melo dos. **As travestis no cinema da boca do lixo e na pornografia digital**. 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHWANTES, Cíntia; CHAVES, Leocádia Aparecida. Sob um sistema literário desigual e violento, frestas: a presença de personagens e escritores trans na literatura contemporânea brasileira do século XXI. In: BELISÁRIO, Kátia Maria; MOURA, Dione O.; GUAZINA, Liziane. (org.). **Gênero em pauta**: desconstruindo violências, construindo novos caminhos. Curitiba: Appris, 2019. v. 1.
- VARTABEDIAN, Julieta. **Brazilian “Travesti” Migrations**: Gender, Sexualities and Embodiment Experiences. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- VERGUEIRO, Viviane; GUZMÁN, Boris Ramírez. Colonialidade e Cis-normatividade: conversando com Viviane Vergueiro. **Iberoamérica Social**: Revista-red de estudios sociales, v. 2, n. 3, p. 15-21, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6624989>. Acesso em: 14 maio 2020.
- WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Tradução de Javier Sáez e Paco Vidarte. Barcelona: Editorial Egales, 2006.

Recebido em: 23 de abril de 2020.

Aprovado em: 25 de maio de 2020.