

# "Quem você pensa que é?": deslocamentos e identidades de sujeitos femininos marginalizados

*"Who do you think you are?": dislocation and identities of marginalized feminine subjects*

Renata Spolidoro<sup>1</sup>

## Resumo

Este trabalho objetiva refletir sobre a questão de deslocamentos e identidade de três personagens em obras brasileiras: as protagonistas do filme *Elvis e Madona* (2010) e a narradora do conto "Triunfo dos pelos" (2000), de Aretusa Von. A partir do estudo de sujeitos femininos marginalizados, são traçadas discussões sobre o "entre-lugar" que elas ocupam e as fronteiras que desestabilizam ao transitar física e ideologicamente ao longo das narrativas. Para a análise, são utilizados conceitos de identidade de Hall (2005 e 2013); de deslocamentos de García Canclini (2008) e Toro (2010) e de não-lugar de Augé (2007). A desconstrução das identidades de gênero e sexuais é discutida de acordo com as teorias de Preciado (2014), Butler (2015) e Rich (2010).

**Palavras-chave:** Deslocamentos; Identidades; Gênero; Heteronorma.

## Summary

The objective of this article is to reflect upon the question of dislocation and identity of three characters from Brazilian fiction: the protagonists of the movie *Elvis e Madona* (2010), and the narrator of the short story "Triunfo dos Pelos" (200) by Aretusa Von. By studying these marginalized feminine subjects, this work proposes discussions around the "in-between" place they occupy and the boundaries they destabilize by crossing them physically and ideologically throughout the narratives. This analysis draws from identity concepts outlined by Hall (2005 and 2013); dislocation in Garcia Canclini (2008) and Toro (2010); and the "in-between" in Augé (2007). The deconstruction of gender and sexual identities is based on the theories posited by Preciado (2014), Butler (2015) and Rich (2010).

**Keywords:** Dislocation – Identities – Gender - heteronorm.

<sup>1</sup>Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado de Rio de Janeiro (UERJ). • E-mail: renata.spo@gmail.com

O filme *Elvis e Madona* (2010), escrito e dirigido por Marcelo Laffitte, narra o envolvimento amoroso e a construção de uma lógica familiar entre duas pessoas consideradas marginais: Madona, uma travesti, e Elvis, uma lésbica masculina, no Rio de Janeiro.

Nos créditos iniciais, Madona, de vestido, salto alto e cabelo curto loiro, anda como se desfilasse pelas ruas de Copacabana – bairro da zona sul da cidade conhecido por abrigar “todo tipo de gente”, onde se passa quase toda a ação e trânsito das personagens. Andando na calçada, Madona passa por Elvis, de jaqueta de couro e capacete, saindo de moto de uma garagem. A câmera segue Elvis até um sinal fechado. Ela ultrapassa a linha-limite para os carros e fica antes da faixa de pedestres, no espaço entre as duas. Um passageiro quase tropeça na moto. Os minutos iniciais do filme funcionam como uma prévia das ideias que serão postas em pauta no decorrer da obra – elas se deslocam, cruzam-se, outros esbarram nelas, há movimento.

O conto “Triunfo dos pelos” (2000), escrito por Aretusa Von, foi vencedor do concurso de literatura homoerótica promovido e publicado em coletânea pela GLS edições. A história é narrada por uma mulher, que, ao pegar o buquê no casamento de uma amiga, pede para Oxum para nascer homem na próxima encarnação, já que nessa apanhava do marido e não queria casar-se de novo. Ela acorda no dia seguinte num corpo com pênis, pelos e barba e sai de casa, no Jardim Consórcio, bairro pobre da zona sul de São Paulo, sem ser percebida pelo marido e pelos filhos durante o café da manhã. Ela pega uma lotação e vai para Jardins, zona nobre da cidade. O “corpo de homem” traz uma espécie de liberdade sexual para ela: “Desço no parque Trianon, reduto de michês e plantas exóticas. Tudo me interessa. Executivos de terno indo em direção à Avenida Paulista, secretárias desconfiadas, babás entediadas” (VON, 2000, p.16).

Ambas narrativas descrevem deslocamentos das personagens. Por tal motivo, o presente trabalho pretende analisar não só os deslocamentos das personagens pelas ruas, mas também os ideológicos e até os afetivos. Para Fernando de Toro, a humanidade vive uma nova “condição” permanente de deslocamentos. “Los desplazamientos políticos, militares, económicos [...] – como enfatiza Toro – han hecho posible el surgimiento diaspórico de una nueva cultura cargada de nuevos sentidos” (TORO, 2010, p. 11).

Dessa forma, o trânsito das personagens é relacionado aos “novos” lugares fronteiriços (físicos, de identidade e gênero e os familiares) que ocupam, já que “no curso da viagem, há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa” (IANNI, 2003, p. 31). As ‘modificações’ de tais viajantes pós-modernas são associadas à concepção de Stuart Hall sobre identidades, que estão “constantemente em processo de mudança e transformação” (HALL, 2013, p. 108).

Segundo Guacira Lopes Louro, “a viagem transforma o corpo, o “caráter”, a identidade, o modo de ser e de estar... [...] As mudanças da viagem podem afetar corpos e identidades em dimensões aparentemente definidas e decididas desde o nascimento” (LOURO, 2004, p. 15). A primeira viagem descrita no texto de Von é: “Hoje acordei homem” (VON, 2000, p. 15), que já demonstra a

fluidez de algo aparentemente fixo – nesse caso, do corpo humano. A mutação ocorreu no que a “viagem” que começou com “É menina!” preconizava. Ainda segundo Louro, essa primeira enunciação “instala um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção” (LOURO, 2004, p. 15), mas não necessariamente os sujeitos seguem a direção pré-determinada, como é observado nas obras em questão.

Linda Hutcheon sugere que, na pós-modernidade, o “marginal” e tudo o que ela chama de “ex-cêntrico” “assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é um monolito homogêneo” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Dessa forma, a diferença entra em cena. Elvis, Madona e a narradora do conto são excêntricas, suas viagens não seguem o rumo esperado pela norma. Tal multiplicidade de personagens é resultado de uma expansão nas representações na literatura e no cinema.

O fato de a protagonista escrita por Aretusa Von sair da periferia da cidade também é significativo, pois é possível traçar um paralelo com a chegada de mulheres “fora da norma” ao centro do discurso, com a chance de pessoas antes marginalizadas e periféricas passarem a ter voz ativa, contar suas próprias histórias.

Tais personagens, quando são invisíveis, simplesmente passam despercebidas – “filhos e marido mal notam este homem que passa garboso” (VON, 2000, p. 16). Mas quando são vistas, são tidas como obscenas – Madona é chamada de “veado” com o intuito de insultar. As três personagens podem ser consideradas obscenas a partir de uma perspectiva heterocentrada. Todas elas, em determinado momento, estão “fora de cena”, do núcleo, são sujeitos excêntricos, aqueles que são relegados pela norma.

Madona, registrada como Adailton, trabalha em um salão de beleza e sonha em estrelar seu próprio espetáculo inspirado em divas da música pop, como seu nome já evoca. Elvis, registrada como Elvira, saiu do interior para ser fotojornalista contratada de um grande jornal. Para ganhar dinheiro, ela trabalha como *motogirl* em uma pizzeria. Elas se conhecem quando Elvis vai entregar pizza na casa de Madona. Ao se conhecerem, elas mesmas questionam os seus nomes “verdadeiros”, aqueles escritos em seus documentos.

Os nomes escolhidos pelas personagens remetem-nos aos cantores norte-americanos mundialmente famosos e pioneiros em seus estilos musicais, Elvis Presley e Madonna, tidos como símbolos. O fato de tomarem para si e resignificarem tais nomes emblemáticos denota, além da influência direta da cultura dos Estados Unidos por conta do imperialismo, a forma como elas são traduzidas culturalmente (HALL, 2005), “elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas” (HALL, 2005, p. 88-89). A tradução “descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais” (HALL, 2005, p. 88).

Madona se diz uma “mulher purpurinada”, “bicha”, “veado”, travesti, “boneca”. Stuart Hall, em “Quem precisa de identidade?”, escreve que as identidades “são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas

multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2013, p. 108).

Alguns dos mesmos termos são utilizados de forma pejorativa para ofender os sujeitos à margem. Antes de começar seu show, alguém grita “sai daí, veado” direcionado à Madona e ela rebate, assumindo tal identidade, ao dizer que teria recebido o conselho: “Leva a parentada pobre para gritar seu nome, veado.” Há força política *queer* na inversão da ofensa. Segundo Preciado, os nomes antes usados para marcar sujeitos como abjetos tornam-se “autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de “corpos abjetos” que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade” (PRECIADO, 2014, p. 28). No âmbito do discurso, os termos pejorativos utilizados para afirmar uma identidade são reterritorializados por grupos antes oprimidos pelos mesmos termos. Podemos entender reterritorialização como “certa realocização territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 309).

Nas obras, há a desterritorialização física e afetiva, já que o termo está “também relacionado à ideia de uma passagem que compromete laços, vínculos afetivos” (PARANHOS, 2010, p. 155). Tais sujeitos têm necessidade de deixar seu local de nascimento, o espaço da família, para reconstruir suas vidas em outros territórios para “ser quem são”, nas palavras de Elvis. Elas se reterritorializam e, ao fazê-lo, “o homem recria, redefine, assume novas identidades; há circulação, há movimento” (PARANHOS, 2010, p. 163). Assim como a protagonista de “Triunfo dos pelos”, que sofre com a rotina do casamento heterossexual e marido opressor, Elvis e Madona sofreram em seus contextos familiares.

Apesar de se referirem a si no feminino, as protagonistas do conto e do filme desconstruem padrões e reconstruem novas configurações sem nome, aproximando-se do que Preciado (2014) chamou de contrassexualidade, “teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade” (PRECIADO, 2014, p. 22), mas não deixam de sofrer em cotidianos opressivos e normativos. García Canclini nos lembra que ser um “estrangeiro metafórico” na própria cultura não ocorre “só por deslazamientos territoriales, sino por la creación de formas nuevas de alteridad dentro de la propia sociedad” (GARCÍA CANCLINI, 2009, p. 6).

Como já mencionado, as identidades são traduzidas, são “o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’” (HALL, 2005, p. 89). Tais “diferenças” afirmadas no pós-modernismo se tornam um meio de representar as diversas identidades fora dos padrões heteronormativos, na medida em que não são exclusivamente homens ou mulheres, gays ou heterossexuais – eles são tudo e são nada, corroborando a ideia de Stuart Hall (2013) de que de toda a identidade faz parte também aquilo que ela não é, o que está sobrando, por assim dizer, ou “à sua margem”. A forma como a identidade se constrói dá-se pela diferença, “por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é” (HALL, 2013, p. 110). A ideia de identidade una e homogênea nas pós-modernidade é utópica.

As múltiplas identidades e possibilidades sexuais e de gênero desafiam a tecnologia social heteronormativa, o que Preciado (2014) descreve como “conjunto de instituições tanto linguísticas como médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homem e corpos-mulher” (PRECIADO, 2014, p. 28). A partir da lógica binária, o lugar que as três protagonistas ocupam não seria possível. É através dela que os corpos e o desejo são disciplinados pelo o sistema sexo-gênero. É no lugar entre, “espaço de ir e vir onde não há limites, devir, pertencimento duplo” (HANCIAU, 2005), na fronteira, nos trânsitos que as personagens do conto e do filme conseguem quebrar tais obrigatoriedades para com seus corpos. Elas navegam com fluidez, construindo e desconstruindo, sem serem pautadas por enunciações fixas, transitam entre os mais diversos “papéis”, como preconiza Hall (2013). Elvis, Madona e a protagonista de “Triunfo dos pelos” abalam as fronteiras ao se deslocar da lógica binária, já que as próprias “fronteiras muitas vezes são porosas, permeáveis, flexíveis. Deslocam-se ou são deslocadas” (HANCIAU, 2005, p.133).

Desafiando tais limites, Elvis e Madona aproximam-se da definição de lésbica de Wittig (2006), como “el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente” (WITTIG, 2006, p. 43). Dessa forma, elas não são “mulheres”, pois não estão submetidas à heterossexualidade compulsória, que seria “um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas” (RICH, 2010, p. 34). Além disso, elas não fazem parte de um contexto em que estão implicadas obrigações pessoais, físicas e econômicas em relação a um homem, embora sofram opressão por serem lidas como “femininas”, como veremos a seguir.

Da mesma forma, a protagonista de “Triunfo dos pelos”, ao deixar de estar submetida à ordem patriarcal, deixa também de ser uma mulher (se levarmos em consideração a forma como ela se refere a seu novo corpo, ela quase que deixa de ser mulher literalmente no conto). Para Preciado (2014), a afirmação de Wittig de que lésbicas não são mulheres “trata-se não somente de apontar o caráter construído do gênero, como também, mais ainda, de reclamar a possibilidade de intervir nessa construção” (PRECIADO, 2014, p. 94), como fazem as obras. A partir de tais conceitos citados, segue uma análise mais detalhada de cada uma das três personagens.

### Elvis e Madona

Elvis é do interior, fotógrafa, mora sozinha e é solitária, em suas próprias palavras. Sua indumentária é quase sempre composta por calças jeans, blusas com fotografias ou reproduções de obras de arte de artistas de rua, como o britânico Banksy, e jaqueta de couro. Seu cabelo curto, sem poucas intervenções estéticas e roupas sóbrias contrastam com as cores de Madona. Ela passa a mão constantemente jogando o cabelo para trás, com um quê de galã de cinema ou do próprio Elvis Presley. Apesar do aparente ar exclusivamente masculino descrito, podemos dizer que ela está no devir entre o masculino e o feminino.

O pai de Elvis faliu recentemente e ela começou a trabalhar como *motogirl* em uma pizzaria de Copacabana. Elvis difere do modelo preconizado em seu contexto familiar não só por ser lésbica, mas por ocupar espaços/trabalhos que sua mãe talvez não entendesse como os ideais, adequados para uma mulher-“padrão”. É interessante notar que ela está em um entre-lugar (HANCIAU, 2005), justamente entre a lógica heteronormativa de sua família de interior e a subcultura gay masculina à qual Madonna pertence. No filme, percebe-se que Elvis não tem familiaridade com termos como acué (dinheiro) e ocó (homem), típicos do cotidiano de Madonna. Elvis chega a dizer que é “burguesa demais” para se envolver com Madonna. Elvis é deslocada nos dois contextos, ela está entre.

Pode-se dizer que tanto Elvis como Madonna são mulheres fora dos padrões. As múltiplas noções do termo mulher são postas em discussão no filme. Para Judith Butler, “mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como na prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações” (BUTLER, 2015, p. 69). Tal concepção vai de encontro à fala de Elvis no filme, ao se referir à Madonna: “Você não é uma mulher igual às outras [...] Eu nunca tive nada com uma mulher, que não é uma mulher, mas que é uma mulher.” A forma como ela quebra o padrão ao se envolver afetiva e sexualmente com “uma mulher que não é uma mulher, mas que é uma mulher” é o ponto mais importante da personagem para análise. Ela transita num espectro, rompe e desloca fronteiras, subverte a noção naturalizada e causa “problemas de gênero” (BUTLER, 2015). O relacionamento subverte o padrão e recria uma lógica bastante “improvável”, que acaba por nos lembrar que há uma multiplicidade de mulheres e de femininos.

Madona mora em um apartamento em Copacabana, que remete aos de subúrbio ou aos dos filmes do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, repleto de enfeites coloridos, um espelho de camarim, com fotos suas produzidas no estilo *pin up*. Suas roupas têm cores abertas e/ou brilhosas. Talvez por trabalhar em um salão de beleza, a estética de seus cabelos e unhas muda constantemente durante a trama. Seus traços são afeminados, leves, apesar de sua constituição corporal ser maior, mais larga que Elvis. Madonna se define com muitos nomes, inclusive como travesti. Ao consultar o livro *Orientações sobre identidades de gênero: conceitos e termos*, de Jaqueline Gomes de Jesus (2012), lê-se que travestis são

as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero. É importante ressaltar que travestis, independentemente de como se reconhecem, preferem ser tratadas no feminino (JESUS, 2012, p. 9).

De fato, Madonna se aproxima de um terceiro gênero, aquele no qual ela transita entre o que é tido como masculino e feminino estereotipados. Apesar disso, ela canta em seu show: “Minha alma é de mulher, mas meu

corpo é o que você quiser. Sou norte ou sul, sou macho ou fêmea, mas a minha alma é de mulher.” A concepção de travesti pode ser relacionada com a ideia de Wittig (2006) sobre lésbicas e com a mestiçagem, do mestiço como uma terceira construção identitária (HANCIAU, 2005). São todas concepções fronteiriças, do entre-lugar.

Para visitar a família de Elvis e dar a notícia de que ela estava grávida de Madonna, Madonna se “veste” de Adailton. Pode-se dizer que tal “imitação” por parte de Madonna, é quase como uma prática de Drag King, artista que se veste de forma masculina estereotipada com o intuito somente de entreter uma plateia, já que a “personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual” (JESUS, 2012, p. 16). Quando Elvis a encontra pela primeira vez como Adailton, Madonna fala: “Prazer, Adailton. E aí, gata?” Elvis responde: “Vem cá, meu gato.” E as duas se beijam, selando a performance a ser encenada. Podemos dizer que as duas estão num devir entre o binário, um entre-lugar “uma dimensão que se abre para além da inversão dos termos opostos (sujeito/objeto; dito/não-dito; sentido/não-sentido)” (HANCIAU, 2005, p. 138).

No final do filme, Madonna canta em sua apresentação num teatro: “Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria, que o mundo masculino tudo me daria do que eu quisesse ter. Que nada! Minha porção mulher que até então se resguardara é a porção melhor que trago em mim agora. É o que me faz viver. Quem dera pudesse todo homem compreender...” A letra claramente autobiográfica pode ser relacionada à reflexão de Judith Butler sobre a clássica frase de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (apud BUTLER, 2015, p.29). Segundo Butler, não há nada na explicação de Beauvoir “que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (BUTLER, 2015, p. 29). Dessa forma, a música cantada por Madonna demonstra que o gênero é múltiplo, que “a unidade do gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2015, p. 67).

Há dois elementos no filme que podem ser interpretados como instituições reguladoras: o médico e a família de Elvis. Durante o almoço de família na casa dos pais de Elvis, ela comunica: “Eu e o Adailton estamos vivendo juntas”. A cena causa constrangimento, não só pelo fato de a mãe dela agir como se a filha e “Adailton” fossem anormais, mas também pela linguagem cinematográfica que envolve. À mesa, a câmera caminha rapidamente, junto ao diálogo rápido e cortante, ao som de *Sul bel Danubio blu*, de Johann Strauss ao fundo, acompanhando cada personagem e as reações imediatas. A narrativa picotada beira a “quebra do eixo” da câmera, ou seja, o espectador não sabe exatamente onde ele está e quem está ao seu lado ou na sua frente. É uma sensação de perda de referencial espacial para quem assiste. Ao ouvir a enunciação de Elvis, seu cunhado, figurando como elemento regulador, questiona: “Juntas?” Quando a avó declara que Elvis está grávida, a música é interrompida bruscamente, como numa vitrola quebrada.

Elvis e Madonna parecem ter consciência de que

aparentam estar dentro de uma ideia de normatividade dos corpos, mas elas não são normais, estão fora da norma. Elvis questiona: “Normal é o quê, hein? É a minha família que é normal?” e Madona responde “Não. Normal é um homem e uma mulher. Ou homem e uma mulher”. Ela aponta para Elvis da primeira vez em que fala homem e aponta para ela mesma quando fala mulher, em seguida aponta para si mesma quando fala homem e para Elvis quando fala mulher. As duas riem.

É interessante a forma como elas são deslocadas, desconstruem a norma familiar ao longo da narrativa. Segundo Linda Hutcheon (1991) “paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que a parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Podemos dizer que elas parodiam o patriarcado, um casal heterossexual que vive junto e espera o primogênito. No entanto, o inesperado entra em cena com ironia: uma lésbica grávida de uma travesti. A partir dessa desconstrução, elas reconstruem um conceito familiar novo, elas reterritorializam a família normativa.

Quando Elvis descobre que está grávida, ela não demonstra a felicidade comumente vista em filmes leves de comédia romântica. Um tempo depois da descoberta, ela resolve: “Eu vou ter o filho [...] Talvez seja a idade, talvez necessidade biológica, talvez rebeldia”. A noção de rebeldia está associada à ideia pós-moderna de subversão. Contudo, a menção à “necessidade biológica” pode sugerir certa conformidade por parte do roteiro. Como se a personagem lésbica tivesse se rendido ao patriarcado e à heterossexualidade compulsória, através da ideia de que toda mulher deseja ter filhos.

### Triunfo dos pelos

“Hoje acordei homem” (VON, 2000, p. 15) é a frase necessária para rejeitar o modo compulsório de vida que a protagonista levava. A partir do momento em que se vê no corpo de homem, por mais que sua cabeça ainda fosse heteronormativa, com feminino e masculino muito rígidos, ela se sente no direito de se portar como antes jamais teria nem sonhado se não carregasse um recém-adquirido pênis. Como se o fato de ser lido como homem, em uma sociedade patriarcal, fosse igual a ter poder. Podemos dizer que as personagens se aproximam da chamada existência lésbica, descrita por Adrienne Rich (2010), pois a conduta da narradora de “Triunfo do pelos”

inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência (RICH, 2010, p. 36).

Como filhos e marido não notam a sua presença durante o café da manhã, ela sai de casa para satisfazer todo e qualquer desejo. Ao notar a liberdade que sua nova configuração poderia oferecer, ela reterritorializa o corpo material e demonstra fluidez de sua identidade sexual: “Esconder-me era coisa totalmente fora de meus planos. Estava louca para testar minha nova condição, ter

mil opções, transar com todo mundo, aceitar qualquer proposta em que eu pudesse exercitar meu novo instrumento” (VON, 2000, p. 16).

No Parque Trianon, ela se aproxima de uma mulher alta e morena e diz “- Gostosa, quero te provar” (VON, 2000, p. 17). Segundo ela, fala “toda a sorte de obscenidades” (VON, 2000, p. 16). Não podemos deixar de perceber a reprodução de um comportamento opressor para com as mulheres, um comportamento provavelmente comparável ao de seu marido, que batia nela, “só porque engordei e não dou o lolô” (VON, 2000, p. 15), nas palavras da narradora. De oprimida, ela passou a opressora. Podemos dizer que tais atitudes da personagem acabam por inserir outras mulheres na heterossexualidade compulsória. Ela e a mulher morena vão para um “hotelzinho” da região e fazem sexo – não sem que a narradora pense: “...posso ser violenta, sádica até” (VON, 2000, p. 17). A expressão de gênero que ela segue no momento (masculina), sua aparência e seu comportamento dentro das expectativas sociais, permite que ela trate de forma dominadora as pessoas lidas como mulheres.

Tal fato faz-nos refletir, para além de se entender como mulher, acerca do entendimento do outro em relação ao corpo feminino – e do que isso acarreta a ele, especialmente ao excêntrico e/ou dentro do padrão de beleza vigente, como é o caso da mulher morena narrada por Von. Além disso, a protagonista descreve como se tomasse para si a culpa por apanhar do marido “só porque engordou”: “Nenhum homem olha mais para mim. Nem aqueles de Fiat velho. Nem operários de construção, nem feirantes. Acho que é por isso que meu marido começou a me bater. Não é surra de amor, é surra de bêbado mesmo” (VON, 2000, p. 16). Notamos que a personagem do conto está inserida em um contexto machista, patriarcal, opressor e violento.

É interessante ver que a concepção da narradora de papéis de gênero, o caráter construído socialmente para o masculino e o feminino, se mostra bastante rígida e binária, como se não existisse um entre-lugar – apesar de ser o que ela está experimentando, de certa forma. Após se decepcionar no encontro com a mulher, ela reflete: “Se estivesse fêmea, visitaria a amiga manicure, faria as unhas e uma sessão de *beauté*. Mas assim, de homem lindo, não preciso de nada disso. Só preciso de emoções novas. Ou de algumas roupas bacanas” (VON, 2000, p. 18). Além de dar a entender que o masculino traz sempre alguma vantagem, ela nos comprova que tais atitudes são de cunho social, já que, apesar de ainda se sentir como mulher, ela toma a atitude pautada em seu corpo material. Podemos relacionar a concepção da personagem com a ideia de Butler, de que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados” (BUTLER, 2015, p. 56).

Contudo, a narradora continua pensando de uma forma heterocentrada. Como quando um guarda se aproxima dela: “Ah, homens em uniformes. E ainda por cima me olha! Há quanto tempo isso não acontece! Vestígios femininos do meu corpo macho batem palmas. Grandes lábios invisíveis contraem-se, molham-se”

(VON, 2000, p. 18). Ou depois de fazer sexo com ele na Kombi: “Minha alma continua com a velha mania das mulheres. É só alguém te comer direitinho que pronto, o coração se entrega que nem pizza no sábado à noite. Mas sexo efêmero também é bom. Sinto-me poderosa” (VON, 2000, p. 19). O elemento que faz com que ela se sinta com poder: o corpo lido como masculino em uma noção heteronormativa. Numa sociedade patriarcal, em que a lógica familiar é baseada em um modelo no qual o homem/pai seria o rei doméstico, uma mulher violentada pelo marido, acaba se sentindo bem e poderosa ao performar, dentro dos padrões normativos, um homem e “atitudes de homem”.

A narradora reflete sobre o sexo anal com o guarda: “E pensar o quanto apanhei do marido por negar o orifício escondido! Sempre tive medo da dor. Mas com o guardinha, estava até implorando pela divina e prazerosa dor” (VON, 2000, p. 19). Segundo Preciado (2008), há potencial político no ânus. O sexo anal pode provocar a desterritorialização do ato sexual, já que trabalha com prazer e não com reprodução. Além disso,

el ano, como centro de producción de placer (...), no tiene género, no es ni masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual, es un centro de pasividad primordial, lugar abyecto por excelencia próximo del detritus y de la mierda, agujero negro universal por el que se cuelan los géneros, los sexos, las identidades, el capital (PRECIADO, 2008, p. 60).

No entanto, sobre o contexto no qual está inserida a narrativa, Leandro Colling escreve “não creio que o cu esteja livre das normas de gênero. No Brasil, em especial, o cu tem gênero sim” (COLLING, 2013, p. 420). Voltaremos à discussão nos próximos parágrafos.

A protagonista transita por espaços públicos, locais de passagem, nos quais as pessoas estão se deslocando, sem identidades definidas e marcadas em um primeiro momento. Tais lugares transitórios podem ser definidos como não lugares. Para Marc Augé (2007), “não lugares” são designados como “espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços” (AUGÉ, 2007, p. 87). Em tais locais, são criadas identidades compartilhadas e/ou passageiras, como dos usuários de um meio de transporte, clientes de um shopping center ou supermercado.

A personagem de Von segue andando pelas ruas e se encontra com uma manicure carente – mais uma vez, as características femininas são relacionadas ao sentimento, à necessidade de afeto constante – em um boteco. Após beberem, a protagonista pede para que elas troquem de roupa. Assim é feito e ela se traveste. Até a peruca loira da manicure pega emprestada. Ela sai de lá negando satisfazer a fantasia de inversão de papéis da manicure.

Nos arredores da Rua Augusta, a protagonista narra: “Paro em frente ao Hilton Hotel para acender um cigarro. Sim, agora fumo. Agora faço de tudo” (VON, 2000, p. 20). A ideia da liberdade de ação está presente mais uma vez no texto. Von escreve: – Ei, aqui é meu ponto! – berra um travesti alto e negro” (VON, 2000, p. 20). Nota-se que a

autora se refere à travesti no masculino. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus, “é importante ressaltar que travestis, independentemente de como se reconhecem, preferem ser tratadas no feminino” (JESUS, 2012, p. 9). Portanto, pode ser considerado insulto tratar uma travesti no masculino.

Outro ponto importante no texto é a prostituição como atividade das travestis, o que reforça o estigma de que toda travesti é prostituta. De acordo com Jaqueline Gomes de Jesus,

a nossa sociedade tem estigmatizado fortemente as travestis, que sofrem com a dificuldade de serem empregadas, mesmo que tenham qualificação, e acabam, em sua maioria, sendo forçadas a trabalharem como profissionais do sexo. Entretanto, nem toda travesti é profissional do sexo (JESUS, 2012, p. 9).

Os locais de trabalho de tais profissionais, por ser majoritariamente lugares de passagem, como é no caso do texto, podem ser vistos como não lugares. No entanto, Augé (2007) afirma que

De certo modo, o usuário do não-lugar é sempre obrigado a provar sua inocência. O controle *a priori* ou *a posteriori* da identidade e do contrato coloca o espaço do consumo contemporâneo sob o signo do não-lugar: só tem acesso a ele se inocente. As palavras aqui quase não funcionam mais. Não existe individualização (de direito ao anonimato) sem controle de identidade (AUGÉ, 2007, p. 94).

A forma como a travesti negra e alta chama a atenção da narradora mostra-nos que, mesmo naquele espaço “público”, há uma regulação das identidades e uma disputa, por conta da posse do “ponto”, como ela mesma enfatiza. Há a noção de identidade compartilhada, já que elas ocupam o espaço com o mesmo objetivo, mas é preciso provar que, de alguma forma, a pessoa pertence ao não lugar – ainda que no caso delas, não seja por documentos oficiais. De tal modo, o não lugar transitório torna-se uma espécie de lugar para as travestis, que muitas vezes, são consideradas “não pessoas” na sociedade brasileira<sup>1</sup>, país com os maiores índices de pessoas trans assassinadas no mundo, de acordo com a *ONG Transgender Europe*.

Um carro se aproxima e resgata a narradora da briga com as travestis pelo lugar de trabalho. O motorista era ninguém menos que seu marido e ele demonstra ser frequentador assíduo do local. Ele diz: – Te salvei de boa, hein? Parece que o pessoal não vai com a sua cara. Você é nova por aqui? Nunca te vi antes. Sabe que adoro carne nova?” (VON, 2000, p. 20) e seguem para um hotel.

Ela descreve o medo de seu opressor, mas, rapidamente, percebe que a configuração da dinâmica de poder entre os dois está mudada: “O velho medo que tenho dele me assombra e esqueço que estou homem, que posso sair na porrada e quebrar os dentes do infeliz” (VON, 2000, p. 20).

O marido, empolgado, tira a roupa e mostra que está vestido com o conjunto de lingerie que a narradora havia comprado para ela mesma usar uma ocasião especial. O ato do marido denota certa subversão também – ainda

que seja somente no âmbito privado. Podemos relacionar à prática *crossdresser*,

um termo novo, variante de travesti, para se referir a homens heterossexuais, geralmente casados, que não buscam reconhecimento e tratamento de gênero (não são transexuais), mas, apesar de vivenciarem diferentes papéis de gênero, tendo prazer ao se vestirem como mulheres, sentem-se como pertencentes ao gênero que lhes foi atribuído ao nascimento, e não se consideram travestis (JESUS, 2012, p. 107).

Em seguida, ele “fica de quatro na cama, com o bundão branco empinado, implora: – Faz de mim sua mulherzinha, faz...” (VON, 2000, p. 21).

A narradora enxerga o pedido como um jeito de “se vingar” por todo o abuso sofrido. Ela conta: “É a minha chance! Meu membro acorda de repente, assanhado com a possibilidade de sodomizar aquele homem que tanto me fez sofrer. Coloco um preservativo e viro bicho” (VON, 2000, p. 21). No entanto, vale notar que no pedido dele está implícito uma diminuição do feminino relacionada ao ato sexual, já que a “mulherzinha”, a partir de uma lógica binária e heterocentrada, é a penetrada, a passiva. Além disso, como a narradora enxerga o ato, considerado por ela prazeroso anteriormente, como uma espécie de “vingança”?

Tais questionamentos remetem-nos à fala de Leandro Colling (2013) sobre o sexo anal no Brasil. Segundo ele, divergindo da ideia de Preciado (2008), o ânus tem gênero. É como se a “passividade” estivesse aliada sempre ao feminino – mesmo quando alguém do sexo masculino é tido como passivo no ato sexual, é visto como uma pessoa que revoga sua masculinidade, um “gay”, uma “bicha”. A inversão de papéis por parte do marido da narradora não ocorre em casa, mas sim com as travestis “abjetas”, em lugares igualmente tidos como abjetos. A ideia de que o marido, provedor e masculino,

não pode ser passivo dentro de sua própria casa reforça a normatividade dos corpos e dos desejos.

No conto, apesar de o marido não falar sobre sua identificação, Von possivelmente escreve sobre mais um deslocamento para além das lógicas heteronormativas e binárias: o do marido da protagonista. O trânsito dessa personagem exclusivamente no âmbito privado e “abjeto”, acaba por enfatizar as restrições familiares e sociais para com os corpos e os desejos, além da imposição de papéis genéricos e sexuais tidos como “normais” e prontos desde antes do nascimento do indivíduo. O marido seria visto e, provavelmente se enxergaria, como “obsceno” e excêntrico dentro de um contexto heteronormativo por não se adequar aos padrões.

A multiplicidade pós-moderna, os deslocamentos presentes na obra de Aretusa Von são bem descritos pela narradora após o sexo com o marido: “Todos os meus instintos vem à tona. Sou homem, sou mulher, sou gay, sou travesti, sou o universo” (VON, 2000, p. 21). Dessa forma, podemos ter uma ideia de como a noção de identidade da personagem é fluida – ainda que esteja inserida em um contexto bastante heteronormativo.

Nota-se que, apesar das protagonistas à margem, não se pode afirmar que, tanto no filme como no conto, essas pessoas tenham voz ativa de fato nos centros de poder. As travestis das duas obras têm as ruas como seus lugares próprios, além disso, a prostituição e a pornografia reforçam estereótipos.

No entanto, as obras descontrolam padrões, subvertem a ordem, tentam promover uma espécie de mudança no olhar. As personagens excêntricas e discursos marginalizados, que figuram não só em termos da subcultura gay, mas também em algumas alusões às religiões de matriz africana, estão presentes. As novas representações – ainda que com algumas críticas a serem feitas – de sujeitos marginalizados e violentados sistematicamente promove o debate sobre os entrelaçamentos genéricos, sobre os trânsitos identitários, sobre as deslocadas em nossa sociedade.

**Recebido em: 21/09/2017**

**Aprovado em: 17/11/2017**

## Nota:

<sup>1</sup>Dados disponíveis em: <http://transrespect.org/en/transgender-europe-tdor-2014/>. Data de acesso: 20/10/16.

## Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. In: \_\_\_\_\_. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lucia Pereira. 7 ed. Campinas: Papirus, 2007. p.7-105
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COLLING, Leandro. A igualdade não faz o meu gênero. Em defesa das políticas das diferenças para o respeito à diversidade sexual e de gênero no Brasil. **Contemporânea**. Revista de Sociologia da UFSCar. V. 3, n. 2, jul.-dez. 2013, São Carlos: UFSCar, p. 405-427.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. 4ed. São Paulo: Edusp, 2008
- \_\_\_\_\_. Los muchos modos de ser extranjero. **Extranjeros en la tecnología y en la cultura**. Barcelona: Ariel, 2009. p.1-11.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005
- \_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Thomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 103-33
- HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 125-141.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: \_\_\_\_\_. **Enigmas da modernidade-mundo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.11-32
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos: guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião**. Revisão de conteúdo: Berenice Bento, Luiz Mott, Paula Sandrine. Brasília: 2012. Disponível em: [https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES\\_POPULA%C3%87%C3%83O\\_TRANS.pdf?1334065989](https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989). Acesso em 20/10/2016.
- LAFFITTE, Marcelo. **Elvis & Madona**. Brasil: Laffilmes e Focus Filmes, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.
- PARANHOS, Ana Lúcia Silva. Des(re)territorialização. In: Zilá Bernd (Org.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis Editora, 2010, v. 1. p. 147-166.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014
- \_\_\_\_\_. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**. Estudos gays: gênero e sexualidades. V.4, n.05, 2010, Natal: EDUFRN, p. 17-44.
- TORO, Fernando de. El desplazamiento de la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. **Extravío**. Revista electrónica de literatura comparada, núm.5. Universitat de València, 2010. Disponível em [http://www.uv.es/extravio/pdf5/f\\_detoro.pdf](http://www.uv.es/extravio/pdf5/f_detoro.pdf). Acesso em 20/10/2016
- VON, Aretusa. “Triunfo dos pelos”. In: TREVISAN, João Silvério. **Triunfo dos pelos e outros Contos GLS**. São Paulo: Summus, 2000
- WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Madrid: Editorial Egales, 2006.