

VOZ, LITERATURA, POLÍTICA E OUTRAS TRAVES- TILIDADES DO CORPO TRANS-NACIONAL

Leonardo Davino de Oliveira
(UERJ)

Para Matheusa

RESUMO

A partir das perguntas “a literatura é o desejo travestido? O desejo da literatura impõe o travestimento?”, feitas por Ana Chiara (2004), para quem o crítico “não [pode] esquecer no travestimento o jogo, a trapaça, o artifício”, este ensaio investiga a representação da travestilidade na canção popular. Obras dos cancionistas brasileiros Caetano Veloso, Chico Buarque, Erasmo Carlos, Aldir Blanc, Moacyr Luz, Linn da Quebrada; do português Pedro Abrunhosa; e do inglês Sting serão analisadas comparativamente a narrativas (em especial livros do franco-cubano Severo Sarduy) em que a travesti aparece como protagonista. O objetivo é pensar as marcas éticas e estéticas inscritas pela travesti no corpo nacional. Inscrição esta que define o impacto da imagem em circulação internacional do Brasil, marcada pelos plurilinguismo e cruzamento de fronteiras. Para tanto, faz-se necessário discutir tanto a expressão “travestis tipo exportação” (TREVISAN, 2000), quanto o conceito de androginia (ELIADE, 1999; e WOOLF, 2014).

PALAVRAS-CHAVE: Travestilidade. Canção popular. Identidade nacional.

1.

Autor de *Cobra* (1972), *Colibri* (1984) e *Cocuyo* (1990), livros que tematizam a travestilidade, Severo Sarduy observa: “incapaz de enfrentar seu próprio desejo, de assumir a imagem de si mesmo que este lhe impõe, o macho – esse travesti ao contrário – torna-se inquisidor, verdugo” (SARDUY, 1979, p. 47). Esse “eu” latente que seduz e apavora, que é ameaça e é promessa, encontra-se solapado no “macho” que precisa corresponder a determinada expectativa socioestética em que o desejo, em sua abertura à intersexualidade (análoga à intertextualidade), é silenciado. Sarduy está interessado com os corpos escritos, com o que é escrito sobre um corpo, e como esse corpo se inscreve liberando-se do controle da família, do Estado e da indústria farmacêutica e de cosméticos.

O autor de *Maitreya* (1978) se aproxima de Ovídio, que em *Metamorfoses* escreveu: “O meu propósito é falar de corpos que foram mudados em formas de diferentes tipos”. Nesse sentido, a travesti – seu corpo – é emblema estético de uma ética. Corpo intertextual, ele não é um resultado, não é o produto final da sobreposição de produtos à priori prontos – o “macho” e a “fêmea” arquetípicos. Esse corpo é terceira margem, “totalmente terceiro sexo, terceiro milênio, carne nua”, como canta o sujeito da canção “Eu sou neguinha”, de Caetano Veloso. Nesse corpo a estética se justapõe à ética, numa est(é)tica de terceirização do si, do outro, da clave de sol aberta à necessidade reconstrutora da experiência. “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”, escreveu Oswald em seu “Manifesto antropófago”.

Noutras palavras, o corpo travesti esquivase das armadilhas contidas na falsa ambiguidade teórico-discursiva das mal interpretadas estéticas da “gambiarra”, de “provisoriedade” e “precariedade”. Estéticas essas que, se utilizadas de modo apressado e equivocado, podem fazer crer que há “elementos nobres” – hegemônicos: macho, fêmea – e, portanto, ideais, que estão sendo substituídos e/ou folclorizados no corpo em trânsito da travesti. Ao contrário, esse corpo, não sendo resultado, mas processo, é corpo-*todo*, poética-politicamente *in-completo*, aberto, em progresso, dobra – “macha fêmeo”, como o título da canção de Arnaldo Antunes: “cérebro caralha baga saca pescoça prepúcia ossa nádego boceto têto côxo vagino cabeça boca corpa moço dentra foro moça orgasma coita palavro sexa goza / liberal gerou”. “Essa interação de texturas linguísticas, de discursos, essa dança, essa paródia é a escritura”, escreve Sarduy (Idem).

2.

“A literatura é o desejo travestido? O desejo da literatura impõe o travestimento? Não esquecer no travestimento o jogo, a trapaça, o artifício”, questiona-se e observa Ana Chiara (2004, p. 218). Se estivermos corretos e bem entendemos essas questões, então também a vocoperformance, o intérprete em ação no instante-já do ato cancional, expande na voz o jogo, a trapaça e o artifício, a fim de mimetizar (o sujeito da letra da canção) e seduzir (o ouvinte convencido do pacto ficcional), ou, na bela expressão de Jacques Racière (2009), “partilhar o sensível” – o ser da imagem.

O corpo de Cobra, personagem de Sarduy, por exemplo, mantém-se como um corpo objeto ao longo de toda a narrativa. Corpo objeto aqui entendido como corpo significante: agressivo, erótico, mutante e político. Trata-se de uma “postura travesti” diante dos gêneros colonizados e normativizados, postura que mina as identidades e canibaliza as representações. Tatuagem, camuflagem, artificialização são dispositivos que compõem o corpo de Cobra: esse texto, intertexto, extratexto, hipertexto. Corpo que ainda não é, mas que simula sê-lo. É assim também que o cancionista cria a tensão entre vida e arte de cuja condensação surge um novo significado.

3.

“Uma coisa? Um homem? Uma mulher?”, pergunta-se Roland Barthes (1992, p. 24) a cerca da personagem Sarrasine, de Balzac. E sugere: “*un mot glissant*” (p. 99). “Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher / Sou a mesa e as cadeiras desse cabaré / Sou o seu amor profundo, sou o seu lugar no mundo / Sou a febre que lhe queima mas você não deixa / Sou a sua voz que grita mas você não aceita”, canta Ney Matogrosso – esse colecionador de *peles* – em “Mal necessário”, de Mauro Kwitko: canção que condensa elementos de cadeias significantes variadas, a fim de fazer surgir “o que não tem governo nem nunca terá”, como canta o sujeito de “O que será”, de Chico Buarque.

Ao responder a essa pergunta, ou seja, “o que é ser travesti?”, In-dianara replica: “ser travesti é ser feliz, ser alguém... Travesti é luxo (...) é não ter os seus direitos respeitados. Isto já é um maltrato... Você ter que deixar sua família, seus amigos de infância, esquecer todas essas pessoas e, muitas vezes, até a família” (DENIZART, 1997, p. 19). Por sua vez, Pâmela afirma: “É alegria e pavor” (DENIZART, 1997, p.23). E Beatriz

sentencia, na direção do “macho” apresentado por Sarduy: “Travesti é uma mulher com pau” (DENIZART, 1997, p. 24).

Importa destacar que tal centralidade do pênis está em processo de revisão, como, por exemplo, no enfrentamento desbundado de Linn da Quebrada, mulher trans que no recente disco *Pajubá* canta: “Não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro / Você sabe, eu sou muito gulosa, não quero só pica, quero o corpo inteiro” (“Talento”). Para o pesquisador Renato Gonçalves (2017), “a ênfase dada ao ânus, em detrimento do “pau ereto” e do “macho discreto”, de “Enviadescer” (“eu gosto mesmo é das bichas”), nos traz uma nova configuração: é invertida a relação de dominação e submissão, usualmente representada por aquele que detém o pênis e aquele que deve ser penetrado. Nos limites dessa inversão, são celebrados sadicamente o “picadinho de neca” (“Necomancia”) e a castração, simbólica ou não, do homem: “Quando tiver indo embora, não esquece, deixa o seu pau em cima da mesa” (“Bixa Travesty”)”.

Num país que mais mata travesti e transsexuais no mundo, o canto periférico de Linn da Quebrada vem rompendo com a “moral Geni”, ou seja, de existência feitas para apanhar, “somente para servir a satisfação sexual ‘clandestina’ de homens e mulheres que as procuram na surdina e as rejeitam no convívio social” (Gonçalves, 2017).

4.

Para Hugo Denizart, “a erotização de detalhes funciona como escudo contra a banalidade. Volumes, cavidades e plissados fazem um convite ao maior bem de todos: a pulsação da inquietude” (1997, p. 8). Corpo aberto, corpo barroco, logo, erótico e paródico, a travesti vive a tropical melancolia de quem se dispõe a “colocar a cara no sol”, a afrontar, a confrontar. Trans-criação dos gêneros – “se o travesti inicialmente imitou uma mulher foi para livrar-se dela, como um dia se livrou do homem. A repetição sistemática – o ensaio – acaba por trans-formar o material: revela outro que não o referente”, escreve Marcia Cabral (In: DENIZART, 1997, p. 14). Vanessa afirma que “não é querer ser mulher... é mais que uma mulher... é mais bonito que uma mulher, é melhor que uma mulher. (...) Mulher é normal, ninguém olha... Quando veem que você é um travesti, se interessam mais... ficam na dúvida. O que atrai é uma relação dupla... A gente completa isso” (DENIZART, 1997, p. 18). Eis o “mistério da totalidade” estudado por Mircea Eliade (1999) nas figuras de Mefistófeles e do Andrógino?

Seja como for, o sujeito da canção “Close”, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos parece concordar: “Quase que ela engana minha zoom / seu pecado mais comum / uma pinta nos lábios carnudos / e um par de seios fartos e desnudos / uma maravilha de pequena / carioca cena / supervitamina pros reflexos / tão complexos de ambos os sexos”. O refrão evoca a musa da canção – a modelo Roberta Close – e revela as contradições do desejo do sujeito macho sarduyano que canta na voz de Erasmo Carlos: “dá um close nela / não fosse o gogó e os pés / a minha lente tava na dela / no conto da mulher nota 10 / dá um close nela”. Antes que o ouvinte “da história do tritão que era a sereia mais bonita” desconfie da *macheza* e questione o desejo do sujeito, esse se justifica elencando *feminilidades* – “fêmea pra ninguém botar defeito / exemplar perfeito / um tesouro de mulher dourada / com sua tanga que pra mim é nada / esse inenarrável monumento / (...) / tão quente que o sol se ressent” e deixa evidente a interdição que ratifica seu lugar social: “não fosse o gogó e os pés (...)”.

5.

O nome do disco é sintomático daquilo que se lê e vê na capa (imagem 1): *Valéria o travesti*. Para o pesquisador Rodrigo Faour, “revelada no histórico show Les Girls, Valéria foi o primeiro travesti a gravar um disco (compacto) no Brasil, em 1965” (FAOUR, 2006, p. 611). Na capa Valéria e Walter Fernandez Gonzales aparecem contrapostos: *mulher* e *homem* – Valéria “montada” e amparada em um poste(!) cenográfico *versus* Walter trajando calça e camisa de mangas longas, sob o sol. Duas poses, dois estereótipos, duas caricaturas. “Se o compacto já é uma preciosidade por ser o pioneiro de um travesti no país, vale também pela capa sensacional: mostrando-a antes e depois da ‘transformação’, em duas fotos emparelhadas” (FAOUR, 2006, p. 400). No conteúdo, bossa nova tipo exportação.

O pesquisador relembra ainda que João Roberto Kelly chegou a citar Valéria em uma de suas marchinhas de carnaval: “A banda das mimosas”: “A banda das mimosas vai ganhar esse ano o primeiro lugar / Rogérias e Valérias, que confusão! / animam a galera com esse refrão / olha o pau! olha o pau! cadê?”. Esses versos finais foram censurados e modificados para “Olha a banda! olha banda! cadê?” e Chacrinha gravou em 1985.

Aliás, Chacrinha também deu voz a marchinhas tais como “Cabeleira do Zezé” – “será que ele é” – e “Maria sapatão”, que trata de alguém

que “de dia é Maria / de noite é João”, num evidente jogo dos gêneros. Os versos “o sapatão está na moda / o mundo aplaudiu / é um barato, é um sucesso / dentro e fora do Brasil” dão conta da permissividade sem intolerância moral de uma época do país – ao sul do Equador, onde não existe pecado? Ou de um tempo – o carnaval?

6.

Composta por Caetano Veloso em 1977 para Ney Matogrosso, a canção “Três travestis” só foi registrada em 1982 por Zezé Motta, numa afetada e divertida interpretação, enfatizando suas rimas em /is/ e /a/. Na letra, o sujeito cria uma cadeia metonímica de significantes para traçar a imagem de três travestis que se expõem numa praça. Ele explora as especificidades da travesti como figura da noite [Valéria encostada num poste?] e como produto de exportação do Brasil. Diz o final da letra: “Três travestis / três colibris de raça / deixam o país / e enchem Paris de graça”.

Ao relacionar o corpo montado da travesti à leveza do colibri, o sujeito da canção enfatiza aspectos próprios de quem está em mutação, de quem não finca raízes. Ou cujas raízes já foram devidamente *perdidas*, proliferadas na elaboração de uma “obra em progresso”, em mutação. Sobre o termo “montagem”, Indianara comenta que:

“se montar” é uma palavra pesada. Parece que pega um pedaço de cada coisa e monta uma coisa qualquer... Seria “se transformar”, se transformando... Eles usam montagem porque ficou muito aquela coisa de travesti que usa peruca, usava... Há muito tempo atrás, não havia hormônio nem silicone, então o que eles faziam?... Usavam espuma... Ai, se montavam e se desmontavam... Montavam um corpo por baixo da roupa de desmontavam... Então, montava a hora que quisesse e desmontava a hora que quisesse... Vai para um show... Não precisa hormônio nem silicone, mas basta ficar 24 horas vestido com roupas femininas... Para mim, é travesti! (DENIZART, 1997, p. 34)

Novamente as personagens de Sarduy ajudam-nos a pensar esses deslocamentos. Se em *Cobra*, o autor leva suas personagens ao submundo territorial e *agressivo* da transexualidade, mas também ao universo dos rituais budistas, com uma sobreposição de questões e imagens contemporâneas, em *Maitreya* Sarduy aprofunda as referências místicas e apresenta um “Buda do futuro”, resultado de uma complexa condensação de significantes. Já em *Colibri* o escritor mergulha numa zona decadente da Cuba pré-revolucionária, onde vive a personagem-título, um dançarino

de cabaré que seduz, pelo hibridismo sexual, os frequentadores da casa.

Na criação neobarroca de Sarduy cada palavra parece ter uma imagem como suporte – imagem mutante, em trans-formação. Os registros do espaço erotizado que a travesti ocupa vão do escatológico ao lirismo pueril. Desse modo, tanto a trilogia sarduyana quanto o frevo de Caetano Veloso na voz de Zezé Motta humanizam (tornam do mundo) subjetividades historicamente marginalizadas, “feita para apanhar, boa de cuspir”, como a Geni muda e messiânica da canção “Geni e o Zepelim”, do teatro de Chico Buarque. E que nos leva a pensar que Geni e Gisberta, como veremos adiante, assim como Mefistófeles, estimulam a atividade humana, a distensão das fronteiras. “Mefistófeles é o espírito que nega, que protesta, sobretudo que *detém* o fluxo da vida e impede que as coisas se façam”, anota Mircea Eliade (1999, p. 78-79).

7.

Para João Silvério Trevisan (2000), no capítulo “Travestis tipo exportação”,

Acuados num beco sem saída, os travestis brasileiros passaram a ver a Europa como seu grande sonho de viver uma vida tranquila e financeiramente mais folgada. A partir da década de 1970, grande número deles aportou em Paris, tida então como o paraíso da prostituição para travestis. Lá, segundo consta, eles conseguiram fazer pequenas fortunas no *trottoir* ou, mais raramente, em shows de cabaré. No auge desse inusitado movimento migratório, houve até voos *charters* organizados especialmente para transportar travestis do Brasil para Paris. Dos 700 travestis trabalhando então na França, calculava-se que 500 seriam brasileiros – com enorme sucesso na praça. É verdade que eram mais bem tratados pela polícia francesa do que pela brasileira. (...) Mas na verdade, mudara apenas o pano de fundo, já que os travestis brasileiros na França continuaram fundamentalmente vivendo à margem e sujeitos a outros tipos de extorsão, numa espiral de violência que provocou até assassinatos. (TREVISAN, 2000, p. 421-422)

O autor conta que as travestis “acima de tudo, não passavam de exóticos objetos de consumo” (TREVISAN, 2000, p. 421-422). E que, “além de estarem ameaçando a mão de obra local, nossos travestis foram acusados de ter provocado o aumento do índice de criminalidade no país” (TREVISAN, 2000, p. 421-422). O que levou as travestis brasileiras a se espalharem pela Alemanha, Portugal, Espanha, Suíça e Itália.

Trvisan destaca ainda que “o travestismo brasileiro exilado na Europa deixou pegadas também na música popular. Em 1999, o cantor Sting incluiu em seu novo álbum musical [Brand New Day] uma canção homenageando os travestis brasileiros, conhecidos durante as filmagens de um documentário sobre eles, realizado por sua mulher, em Paris” (TREVISAN, 2000, p. 423). A canção é “Tomorrow we’ll see”, com letra em primeira pessoa e cujo refrão dá suporte a um pedido de liberdade contra o julgamento moral: “Don’t judge me / You could be me in another life / In another set of circumstances / Don’t judge me / One more night I’ll just have to take my chances / And tomorrow we’ll see”.

Em resenha intitulada “Sting troca índios por travestis em novo CD”, publicada no jornal Folha de São Paulo (8 de outubro de 1999), a jornalista Malu Gaspar escreve que “o Brasil, que em outros tempos já serviu de palco para a militância política do cantor em favor da preservação da Amazônia e dos povos indígenas, agora está presente no disco em forma de homenagem aos travestis brasileiros que trabalham na França”. Por sua vez, Sting declarou ao jornal: “Para mim foi uma experiência extraordinária, porque percebi que eles estavam no show business. E eram orgulhosos de sua aparência”. Essa interpretação do fato social está refletida no trecho da letra em que ouvimos: “I’m walking the streets for Money / It’s the business of love, ‘hey honey’ / C’mon, don’t leave me lonely, don’t leave me sad / It’ll be the sweetest five minutes you ever had”.

Impossível não fazer a intertextualidade com as “três travestis” cantadas pelo sujeito de Caetano Veloso: “Quem é que diz? / Quem é feliz? / Quem passa? / A codorniz / O chamariz / A caça”. O artigo que antecede a palavra “travesti” (o ou a?) merece atenção: confunde o entendimento. Caetano *revolve* isso sem definir: mantém a *neutralidade* e o enigma da figura “totalmente terceiro sexo”: “uma interrogação”.

Importa lembrar ainda a canção “Paris: de Santos Dumont aos travestis”, de Aldir Blanc e Moacyr Luz (1993). O desejo de mudança do sujeito da canção – “me mudar da Vila [Isabel] pra Montparnasse / eu sei que o tempo urge / de verde-amarelo pro beu-blanc-rouge / da Conde Bonfim pro Moulin Rouge” – desdobra as tópicas da canção de Caetano, apresentando a travesti de modo mais abstrato: “uma loura envolta em negligée, / ton-sur-ton e dégradé”.

Mais recentemente, foi a vez de Chico César tematizar a travestilidade, mas sem glamour, pelo contrário, apontando a posição marginal que estes sujeitos ocupam: “No Sumaré ali na praça atrás da MTV / Moravam

dois mendigos dois amigo um deles travesti / Eles fizeram da praça um jardim / Aparando a grama sem grana com gana / Só porque estavam a fim / (...) / Um dia um morador mandou eles sai / A burguesia não quer mais florzinha na praça / (...) / E hoje só resta a praça vazia / Porque na noite fria o cachorro do rico faz o seu pipi” (“Sumaré”, 2015).

8.

Essa afirmação da travestilidade das artes – artista enquanto travesti, Mefistófeles, Andrógino – encontrou um espaço fértil no Brasil dos anos 1970. Coube ao desbundado sonhar com uma nova vida, mais espiritual e menos materialista, mais libertária e menos moralista. O ano de 1974 é bastante significativo dessa espécie de “realidade paralela”, dessa terceira margem proposta pelos malucos-beleza da época. Como exemplo, lembremos dos Dzi Croquettes nublando as fronteiras entre feminino e masculino e exaltando a androginia; dos Secos e Molhados e suas misturas de rock, psicodelia caipira, violões folk, Bob Dylan, estética *glam*, vivendo “entre os sacis e as fadas”; da sociedade alternativa cantada por Raul Seixas – “Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei”; da “imunização racional” cantada por Tim Maia; das elucubrações alquímicas de Jorge Ben – “os alquimistas estão chegando”; do realismo mágico, da diáspora nordestina e do isolamento do imigrante em Ednardo: “Não temas, minha donzela / Nossa sorte nessa guerra / eles são muitos / mas não sabem voar”; e do submundo dos entendidos [gíria para homossexual] de Edy Star – “Chega de brincadeira / já estamos bem-entendidos / concubidados, convencidos / que para um bom entendido / meia cantada basta”.

Todas essas subjetividades pareciam afirmar aquilo que Virgínia Woolf, citando Coleridge, sugeriu ao entender que as grandes mentes são andróginas: “a mente andrógina é ressoante e porosa, transmite emoções sem empecilhos, é naturalmente criativa, incandescente e indivisa” (WOOLF, 2014, p. 139). “Só um corpo polívoco suporta o trágico e longo trabalho de produzir um corpo não domesticado”, anota Denizart (1997, p. 9).

Nessa perspectiva de ampliação dos gêneros e dos costumes, coube mais uma vez a Caetano Veloso desconstruir a figura do macho sarduyano e que viria a ser o sujeito da canção “Close” (1984), de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, ao apresentar-se em 1973 na TV cantando a antológica “Tenho ciúmes de tudo” acompanhado de Ditinha Soares – vestida com roupa de palco e plumas. Se Orlando Silva, ao final de suas interpretações carregadas de letras dramáticas e bolero, ajoelhava-se

para o “obrigado, minhas fãs”, Caetano ajoelhou-se aos pés da travesti negra e confessou: “Tenho ciúme até / da roupa que tu vestes”. Ora, se em Silva o sujeito tem ciúmes da cobiça de outros machos sobre a “criatura mais linda que meus olhos já viram”, em Veloso o sujeito quer usar as roupas que ela usa. De objeto, Ditinha torna-se sujeito.

Além disso, na versão de Caetano Veloso, o acompanhamento melódico eletrizante denuncia o quão espalhafatosas eram as performances de Orlando, confirmando a provocativa tese de Severo Sarduy para quem o macho é a travesti ao contrário. Isto é, ambos são estereótipos a serem problematizados: “Sou louco por ti, eu sofro por ti, te amo em segredo / adoro teu porte divino / pela mão do destino a mim tu viestes”, diz o sujeito. Para Homi Bhabha, “O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (BHABHA, 2010, p. 117).

9.

“Três travestis / traçam perfis na praça / lápis e giz / boca e nariz, fumaça // lótus e liz / drops de aniz, cachaça / péssima atriz / chão, salto e triz, trapaça”. A canção voltou à cena no espetáculo *BR-trans*, de Silvero Pereira. Justapondo o resgate estético (antropofágico, carnavalizado, brasileiro) do travestismo em nossa cultura à luta pela conquista de uma sociedade mais justa, o ator-diretor afirma o “permanente estado de devir que constitui tanto a alteridade transgênera quanto a identidade brasileira”, como João Silvério Trevisan anota na orelha do livro *BR-trans* (PEREIRA, 2016). O próprio Silvero Pereira escreve:

As músicas nesta peça têm um papel específico na construção da dramaturgia. Não as uso como ilustração ou criação de atmosfera, mas como parte essencial do texto. Elas são parte da dramaturgia. “Born to Die”, título da música de Lana Del Rey, em português significa ‘nascida para morrer’. É nesse contexto que se constroem as primeiras cenas do espetáculo: no campo da denúncia, da violência. (PEREIRA, 2016, p. 48)

Por exemplo, depois de ler trechos do livro *Pequenas epifanias*, do escritor Caio Fernando Abreu, falando dessa “gente habitando aquela camada casca-grossa da vida” (PEREIRA, 2016, p. 28), o ator em

cena canta a canção de Caetano Veloso, desdobrando a alegria trágica do corpo da “prostituta travesti” que chora “sem escândalo, sem gemidos nem soluços (...) devagar, de verdade”, no conto de Abreu (2014, p. 54). Em cena, esse corpo é rastro, contorno (superfície) desenhado a giz no chão. “Eu sou Ofélia, aquela que o rio não conservou. A mulher na forca, com as veias cortadas, a cabeça no fogão de gás. Ontem deixei de me matar. Estou só, com minhas coxas, meus seios, meu ventre. (...) Exumo do meu peito o relógio que foi o meu coração e vou para a rua, vestida em meu próprio sangue” (PEREIRA, 2016, p. 29), recita o ator enquanto apaga os corpos desenhados no chão. “Esta Ofélia que quase se matou é um eco do caso de Oseias, transexual potiguar que fez um vídeo anunciando que iria tentar tirar a própria vida enquanto relatava a morte de uma amiga travesti. As palavras de Ofélia, em *Hamlet Machine*, de Heiner Müller, fazem ecoar em mim a dor de Oseias na vida real” (PEREIRA, 2016, p. 50).

10.

Gilberto Salce Júnior, ou melhor, Gisberta foi assassinada na cidade do Porto, em Portugal, em fevereiro de 2006. Antes, durante dois dias, sofreu todo tipo de violência verbal e física, mantida em cárcere privado, por um grupo de adolescentes (entre 12 e 16 anos de idade). A canção “Balada de Gisberta”, de Pedro Abrunhosa, restitui à pessoa destroçada a sua condição humana. Cantada em primeira pessoa, com suas porções generosas de fantasia e verossimilhança, a canção parece perguntar: qual é a participação de cada um de nós (ouvintes: tocados e chocados) neste monstruoso assassinato? O que motiva tais gestos de extermínio do outro? Corpo profanado pelos carrascos, que diziam estar “brincando”, Gisberta agora é entidade e exige resposta.

É com esta canção que Maria Bethânia fecha o Primeiro Ato do show *Amor Festa Devoção* (2010). Trans-figurada em Gisberta (a sem nome, sem sexo: só paixão e queda) a cantora imprime o tom incisivo necessário para marcar a saída de cena: quando perigo e encanto, alerta e convite nos envolvem. Torturada, queimada e arremessada dentro de um poço d’água, Gisberta afunda: “Perdi-me do nome / hoje pode chamar-me de tua”, canta. A água e seu mugido fez de Gisberta a sereia que não nos deixa esquecer o Caliban em nós, no humano. Médiun das sereias, Maria Bethânia transmite o recado. Gisberta en-canta e vira legião: carrega na voz a multidão de gisbertas, valérias, genis, closes – subjetividades e

identidades que servem apenas para “dançar em palácios”, oferecerem-se “a mil homens” e ao descarte.

A Gisberta sujeito cancional tem consciência de sua missão no teatro das aparências: “Vesti-me de sonhos / hoje visto as bermas da estrada / de que serve voltar / quando se volta pro nada (...) escrevi o desejo / corações que já esqueci / com sedas matei / e com ferros morri”. Gisberta evoca “o novo, o antigo, o que não tem tempo / o que sempre esteve vivo, mas nem sempre atento / o que nunca lhe fez falta, o que lhe atormenta e mata”, como canta o sujeito de “Mal necessário”, de Mauro Kwitko. “Sou o certo, sou o errado, sou o que divide / o que não tem duas partes, na verdade existe / oferece a outra face, mas não esquece o que lhe fazem / nos bares, na lama, nos lares, na cama”, canta Ney Matogrosso. “Trouxe pouco / levo menos / e a distância até ao fundo é tão pequena / no fundo, é tão pequena / a queda / e o amor é tão longe”, canta Maria Bethânia.

11.

“Eu não sei se um anjo me chama / eu não sei dos mil homens na cama / e o céu não pode esperar”, canta Gisberta – primeira pessoa, nome próprio porque criado por si. “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo do quadro *Angelus Novus*, Paul Klee] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las”, escreve Walter Benjamin (1994, p. 226).

“Balada de Gisberta” também está no espetáculo *BR-trans*, de Silvano Pereira. Enquanto dubla e canta sobre a versão de Maria Bethânia, são projetadas imagens de Gisberta nos lençóis que cobrem o corpo do ator em cena. “Quando subo em um palco e faço uma Maria Bethânia, uma Elis Regina, uma Gal Costa, uma Clara Nunes, eu me sinto como uma espécie de Carlitos” (PEREIRA, 2016, p. 43), escreve o ator. E quem há de negar a importância das performances de travestis na criação e manutenção dos mitos Bethânia, Regina, Costa? Quem há de negar o Carlitos médium de vozes narrativas – reais e ficcionais, documentais e caricaturais: *clown* – no corpo e na alma de travestis e transexuais?

12.

Será a Benedita? Será x Beneditx? Ditinha Soares? Ana Chiara ob-

serva que “se a escrita travesti aponta para a conformidade à superfície, para a difração, para o ‘mot glissant’, para uma ‘nomination en expansion’, para a máscara, para o que se furta, se esconde, para a abstração sensível, para o ideogramático, é certo que o que preside este corpo de escrita é a morte prévia da subjetividade do autor” (CHIARA, 2004, p. 222). E cita Indianara: “Na realidade, por dentro, eu sinto que já morri” (DENIZART, 1997, p. 61).

Ditinha nasceu em Puribi, no interior de São Paulo. Tinha doze irmãs (“acho que foi por isso que comecei a desmunhecar”), que a vestiam de mulher, pintavam, brincavam com ela, de comidinha, casinha e costureira. Ditinha se chamava Benedito e, aos oito anos, quando perdeu a mãe, era um menino pobre, feio, preto, que a molecada do lugar já gostava de gozar: “eu saía na rua e era um tal de todo mundo fazer ai ai, ui ui e de me chamar de florzinha, coisinha...” O consolo de Ditinha era a paixão por Antônio, o filho de um fazendeiro, com quem conviveu intimamente (“O meu primeiro e único amor”) até que ela deixasse a cidade. (Jornal EX, 11ª edição, 1974)

Publicado no jornal independente EX e assinado por José Antonio Nonato, o perfil de Ditinha Soares – a travesti invejada por Caetano Veloso – dá conta de apresentar a trajetória de grande parte das travestis: “As circunstâncias em que Ditinha abandonou o chamado *hinterland* foram trágicas: o pai surpreendeu-a em plena imitação de Carmen Miranda e apontou a porta da rua”. A canção “Dreamworld: Marco de Canaveses”, de David Byrne e Caetano Veloso, por sua vez, narra a trajetória de Carmen Miranda como signo, símbolo e emblema de amálgama. A segunda parte da canção mostra o trabalho meticuloso de uma travesti em transformação para manter o sonho da presença de Carmen. Tais inferências são percebidas melhor quando assistimos ao clipe da canção, em que bolhas de sabão adensam o espaço onírico onde a travesti vive para afirmar que a presença de Carmen é alucinatória.

O nome Carmen Miranda está substituído, não aparece em nenhum momento da letra, mas seu signo está proliferado em toda a canção, inclusive nas vozes em falsetes de Veloso e Byrne. Além de se condensar no corpo da travesti que performatiza a pequena notável. Nascida em Marco de Canaveses, Noroeste de Portugal, Maria do Carmo é sereia que trans-plantada e ressignificada inventa-se Carmen Miranda: muda o modo de cantar no Brasil, exportando o país para o mundo. Carmen dilui os limites que separam o local e o global, o íntimo e o cosmopolita. Ela se inscreve

como uma estrutura crítica dançante que dessacraliza a história. Carmen Miranda agora está rediviva no corpo da travesti: esta neo-sereia que desempenha o papel cultural essencial de manter viva a memória afetivo-sonora das divas que nos inventaram cantando-nos.

Ela veio Maria do Carmo de Marco de Canaveses e tornou-se Carmen Miranda. Ela veio Benedito e transformou-se Ditinha Soares – a Benedita cantada por outra Soares: Elza. Que outra voz pode dizer “na chuva de confetes deixo a minha dor / na avenida deixei lá / a pele preta e a minha voz / (...) / mulher do fim do mundo / eu sou / eu vou / até o fim / cantar” (“A mulher do fim do mundo”, de Romulo Fróes e Alice Coutinho) a não ser a voz de Elza Soares? No mesmo disco de 2015 – *A mulher do fim do mundo* – a cantora dá voz a uma Benedita que: “Ela leva o cartucho na teta / ela abre a navalha na boca / ela tem uma dupla caceta / a traveca é tera chefona”. O uso do termo “traveca” é menos pejorativo e mais afirmativo do impacto agressivo diante da personagem. Serve para ilustrar aquilo que Ana Chiara chama de “ousadia da prótese” (2004, p. 222).

A voz de Elza Soares humaniza – torna do mundo, devolve ao destino da errância – a Benedita ex-Benedito. A canção de Celso Sim [que divide os vocais com Soares], Pepê Mata Machado, Joana Barossi, Fernanda Diamant encontra o suporte ideal na voz palimpsesta de Elza Soares. As várias camadas de tempo, raspadas para dar lugar a outros tempos (passado, presente e futuro), do pergaminho servem de metáfora e metonímia à performance vocal. E podem ser percebidas na condensação plena de arranhões da voz de Elza Soares. Porém, diferente do papiro que *perdia* a informação antiga para dar lugar à informação nova, Elza não apaga o antigo. Sua voz aglutina e deixa tudo à mostra, à audição carne-nua do ouvinte. Sua capacidade de reutilização do suporte dá vida a seres que não medem esforços – ir indo – para cantar. Na transição de “Benedito é uma fera ferida / traz na carne uma bala perdida / uma bala de prata guardada / pro meganha incauto” para a Benedita “homicida, suicida, apareceu, aparecida / é maldita, é senhora, é bendita, apavora / vem armada, não rendida, faz do beco sacristia / crack agora, não demora, joga pedra, nessa hora”, há um intermédio – a montagem, a indefinição, o olhar nublado [tal Riobaldo diante de Diadorim] do sujeito da canção: “Ele que surge naquela esquina / é bem mais que uma menina / Benedita é sua alcinha / E da muda não tem testemunha” – versos cantados de modo mais passional (vogais mais alongadas), diferente da carga dramática do restante da vocoperformance de Elza e Celso. Quem testemunha a mu-dança, a trans-formação?

13.

“A montagem tem que maravilhar: a exigência é menos existir e mais ser vista” (DENIZART, 1997, p. 14). Encontrando referências na *Rainha Diaba* interpretada por Milton Gonçalves, em filme de 1974, dirigido por Antonio Carlos da Fontoura e inspirado nos mitemas em torno da figura de *Madame Satã* [também interpretada por Lázaro Ramos em filme dirigido por Karim Aïnouz, de 2002], a virilidade malandra e marginal – física e simbólica – de Benedita vinga Gisberta e libera o sujeito macho da canção “Close”. Além de dar poder às “três travestis”: da “bicha, preta e pobre” Liniker ao “rapper gay” Rico Dasalam, e do indígena androide em Jaloo – cancionistas contemporâneos preocupados com a trans-valorização da vida, criadores de trans-canções num país que ocupa o primeiro lugar no ranking de assassinatos de travestis e transexuais no mundo.

(...) A compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias. (RICOUER, 1991, p. 138)

Em *close-up* nessas canções, Cobra, Valéria, Oseias, Gisberta, Dintinha, Benedita [*Benedictus* – a abençoada, “filho certo de tudo que santo”], Diadorim são oásis do reconhecimento do outro, da alteridade, da *outridade* possível: de políticas – est(é)ticas – do desejo, que sugerem uma pedagogia que resiste à normalização da masculinidade e da feminilidade em nossos corpos dentro da imagem do corpo nacional exportado.

VOICE, LITERATURE, POLITICS AND OTHERS TRAVESTITILITIES OF TRANS-NATIONAL BODY

ABSTRACT

From the questions “is literature transvestite desire? The desire of literature imposes travestimento?”, made by Ana Chiara (2004), for whom the critic “can not forget in the travestimento the game, the trickery, the artifice”, this essay investigates the representation of the transvestite in the popular song. Words of the Brazilian artists Caetano Veloso, Chico Buarque, Erasmo Carlos, Aldir Blanc, Moacyr Luz, Linn da Quebrada; of the Portuguese Pedro Abrunhosa; and English Sting will be analyzed comparatively to narratives (especially books of the Franco-Cuban Severo Sarduy) in which the transvestite appears like protagonist. The objective is to think the ethical and aesthetic marks entered by the transvestite in the national body. This inscription defines the impact of the image in international circulation of Brazil, marked by the plurilinguism and crossing of borders. To do so, it is necessary to discuss the term “transvestites type exportation” (TREVISAN, 2000) and the concept of androgyny (ELIADE, 1999; WOOLF, 2014).

KEYWORDS: Travestility. Popular song. National identity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- BARTHES, Roland. *S/Z – uma análise da novela Sarrasine de Balzac*. Trad. Lea de Abreu Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

- CHIARA, Ana. “A escrita travesti”. In: Comunicação & Política. Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 215-223, set./dez. 2004.
- DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GASPAR, Malu. “Sting troca índios por travestis em novo CD”. In: *Folha de São Paulo*, 8 de outubro de 1999, p. 4-9.
- GONÇALVES, Renato. “A marquesa de Sade”. Revista Bravo! (19/10/2017) Acesso: <https://medium.com/revista-bravo/a-marquesa-de-sade-1800f481d7cb>
- PEREIRA, Silvero. *BR-trans*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- SARDUY, Severo. “Escritura/travestimento”. In: *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, p. 45-50, 1979.
- _____. “La Simulación”. In: GUERRERO, Gustavo e WAHL, François. *Severo Sarduy. Obra Completa*. Madri; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, p. 1263-1344, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. “Cadê Zazá? Ou a vida como obra de arte”. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TREVISAN, João Silvério. “Travestis tipo exportação”. In: *Devassos no paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000, p. 417-425.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ANEXO: Imagem 1 – Capa do disco “Valéria, o travesti”.



Recebido em: 20/06/2018

Aceito em: 28/01/2019