

## RELAÇÕES PERNICIOSAS:

O uso dos “estranhos” em *Nossos ossos*, de Marcelino Freire

*Guilherme Augusto da Silva Gomes*

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo discutir a construção de personagens não-hegemônicas na obra *Nossos ossos*, de Marcelino Freire (2013). À luz de Butler (2000) e Bauman (1998), a presente análise apresenta de que modo o narrador-personagem, Heleno de Gusmão, enquanto póstumo, utiliza construções sociais estereotipadas a respeito da personagem travesti, Estrela, e dos michês com os quais ele se relaciona na trama, evidenciando discursos que objetificam esses sujeitos. Discute-se de que forma o narrador se constrói em função de uma hegemonia social – branco, rico e cisgênero – para atrair o leitor em função de seu ponto de vista sobre os outros. Ainda a respeito de Estrela, observa-se que Heleno deslegitima a existência de Estrela e sua possibilidade de construir seu corpo e produzir-se feminina, além de tratá-la como perigosa e mercenária. Sobre os “michês”, nomenclatura escolhida pela voz narrativa, Heleno separa o que possui seu afeto, chamando-o de *boy*, dos demais que são estereotipados: o índio, como vetor de doença sexualmente transmissível (HIV); o malandro, como usurpador de seu dinheiro; e o negro como paradoxo de seu poder econômico atrelado a sua branquitude. Conclui-se que o narrador se aproxima dos ideais hegemônicos da cultura ocidental judaico-cristã, branca e abastada como forma de valorizar a sua vida e seu esforço em erguer-se frente às dificuldades impostas aos sujeitos homoeróticos, gerando seu desprezo em relação aos “estranhos”.

**Palavras-chave:** travesti; michês; homoerotismo; *Nossos ossos*; Marcelino Freire.

## PERNICIOUS RELATIONSHIPS:

The use of “outsiders” in *Nossos Ossos*, by Marcelino Freire

**Abstract:** This article has as objective to discuss the construction of non-hegemonic characters in the work *Nossos Ossos*, by Marcelino Freire (2013). In the light of Butler (2000) and Bauman (1998), this analysis presents how the first person narrator, Heleno de Gusmão, as a posthumous person, uses stereotyped social constructions regarding the transvestite character, Estrela, and the *michês* (male prostitutes) with whom he engage in the plot, showing discourses that objectify these subjects. It is discussed how the narrator build himself up in terms of a social hegemony - white, rich and cisgender - to attract the reader according to his point of view about others. Still regarding Estrela, it is observed that Heleno delegitimizes Estrela's existence and her possibility of building her body up and producing herself as a woman, in addition to treating her as dangerous and mercenary. Regarding “*michês*”, a nomenclature chosen by the narrative voice, Heleno separates the one who has his affection, calling him *boy*, from the others who are stereotyped: the indian, as a sexually transmitted disease vector (HIV/SIDA); the rascal, as usurper of his money; and the black as a paradox of his economic power linked to his whiteness. It is concluded that the narrator approaches the hegemonic ideals of the wealthy, white, western Judeo-Christian culture, as a way of valuing his life and his effort to rise up in the face of the difficulties imposed to the homoerotic subjects, generating his contempt for the “outsiders”.

**Keywords:** transvestite; *michês*; homoeroticism; *Nossos Ossos*; Marcelino Freire.

## RELACIONES PERNICIOSAS:

El uso de “extraños” em *Nuestros huesos*, por Marcelino Freire

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo discutir la construcción de personajes no hegemónicos en la obra *Nuestros huesos*, de Marcelino Freire (2013). Al mirar Butler (2000) y Bauman (1998), presenta cómo el personaje narrador, Heleno de Gusmão, como personaje póstumo, utiliza de construcciones sociales estereotipadas sobre el personaje travesti, Estrela, y los “michés” con los que se relaciona en la trama, presentando discursos que objetivan estos temas. Discute cómo se construye el narrador en términos de una hegemonía social --blanco, rico y cisgénero-- para atraer al lector según su punto de vista sobre los demás. Todavía, respecto a Estrela, deslegitima su existencia y su posibilidad de construir su cuerpo y producirse femenina, además de tratarla como peligrosa y mercenaria. En cuanto a “michés”, nomenclatura elegida por la voz narrativa, separa lo que tiene afecto, llamándolo niño, de los otros estereotipados: el indio, como vector de enfermedades de transmisión sexual (VIH); el bribón, usurpador de su dinero; y el negro como paradoja de su poder económico ligado a su blancura. Se concluye que el narrador se acerca a los ideales hegemónicos de la cultura judeocristiana occidental, blanca y acomodada como una forma de valorar su vida y su esfuerzo por levantarse frente a las dificultades impuestas a los sujetos “homoeróticos”, generando su desprecio por los demás “extraños”.

**Palabras clave:** travesti; michés; homoerotismo; *Nuestros huesos*; Marcelino Freire.

## INTRODUÇÃO

Os corpos dissidentes vêm sendo constantemente censurados e interrogados quanto a suas existências, aos seus posicionamentos e a suas performances. Nesse sentido, pensar o trânsito desses corpos na literatura torna-se fulcral no intuito de discutir a produção de corpos literários não hegemônicos e seus trânsitos permanentes no imaginário de seus leitores. Discutiremos, a partir dessa constatação, as identidades escritas, ou os “estranhos”, sob a visão de Heleno de Gusmão, observando a posição do narrador do romance *Nossos ossos*, de Marcelino Freire (2013), especialmente a respeito dos michês, do *boy* e da travesti<sup>1</sup>.

Em linhas gerais, *Nossos ossos* é parte da história da vida de Heleno de Gusmão, o narrador-personagem, nascido em Sertânia, no estado de Pernambuco, contada por ele mesmo. Ele narra a organização do traslado do corpo do *boy* assassinado, Cícero, de volta para a cidade natal do garoto de programa, Poço do Boi, geograficamente próxima à cidade do narrador como encerramento de sua história após seu assassinato. De forma não linear, o narrador apresenta fragmentos de lembranças e digressões, explicando sua mudança para São Paulo, quando jovem, e o abandono do seu então namorado, Carlos. Heleno, então, torna-se dramaturgo por acaso, uma vez que sua intenção inicial era ser ator, como seu amado.

---

<sup>1</sup> O termo “travesti” é adotado a partir da escrita do próprio narrador da obra. Na narrativa, não é possível identificar de que maneira Estrela se identifica (mulher trans, travesti ou simplesmente mulher). Nesse sentido, ressaltam-se etnografias produzidas no Brasil que tratam da questão T com a devida complexidade que se apresenta: *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*, de Marcos Benedetti (2005); *Travestis: entre o espelho e a rua*, de Hélio Raymundo Santos Silva (2007); *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*, de Don Kulick (2008).

Heleno de Gusmão, o narrador-personagem póstumo – ainda vivo como voz que apresenta ao leitor o seu suicídio, o traslado do corpo de um *boy* assassinado, Cícero, e suas memórias – oscila entre os corpos em trânsito constante, geograficamente ou socialmente, e os corpos humanos, que se tornam coisas para ele. Não interessa na discussão a forma que ele resolveu dar fim a sua própria vida – ou construí-la para o leitor, já que ele monta a história como quer – apesar de também ser um sujeito suscetível a violências, por ser sujeito homoerótico e que pode ser estigmatizado por ter HIV. Interessa-nos como ele descreve aqueles com quem se relaciona, tratando-os a partir de visões sociais estigmatizadas, marcadas pela misoginia e por noções mais econômicas que humanitárias sobre outros corpos oriundos de uma “abjeção” comum.

A sociedade tem o poder de alijar os corpos dissidentes a partir dos parâmetros que vão se definindo enquanto “normais” ou com direito à vida. Essa “desidentificação” é nomeada por Butler (2000, p. 156) como uma ação e vai de encontro aos “[...] discursos políticos que mobilizam as categorias de identidade [que] tendam a cultivar identificações a serviço de um objetivo político”. Assim, segundo a filósofa estadunidense e várias discussões ao longo de sua produção, os corpos vão sendo construídos e definidos de acordo com as materialidades impostas ao sexo e às performatividades forçadas socialmente a essa tecnologia biológica, estando a serviço de uma heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2000, p. 154). Os corpos que vão se construindo, diferenciados sexualmente ou negando esse discurso que impõe as performances de sexo-gênero-orientação sexual, vão se tornando abjetos:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “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. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio (BUTLER, 2000, p. 155-156).

Então, por abjetos compreendemos todos aqueles indivíduos que subvertem a lógica pênis-homem-heterossexual ou vagina-mulher-heterossexual, pois tratam-se de *desidentificações* com o que foi constituído como “normal” dentro das performances esperadas com a finalidade de reprodução e perpetuação da espécie humana em uma lógica burguesa e de família nuclear (pai, mãe e filhos). Todos os outros que reivindicarem, então, outros lugares, habitarão essa zona que Judith Butler nomeia como da abjeção e da exclusão. Logo, as personagens de *Nossos ossos* são corpos não-recomendados ou forasteiros para a vida em sociedade.

Não obstante, a partir de Bauman (1998, p. 27), esses abjetos podem ser considerados como “estranhos” por provocarem uma experiência de mal-estar justamente por transgredirem os limites impostos:

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria

maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos os três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos.

Segundo o sociólogo, as sociedades desde sempre se acostumaram a criar ideais de sujeitos, e os que transgridem tal ideal passam a ser alcunhados como “estranhos”. Entretanto, com a pós-modernidade, isso se acentua a partir de certos fatores: a) surgimento de uma nova desordem do mundo, em que as fronteiras são mais fluidas nos ideais de hegemonia de países, antes a França, depois Estados Unidos e, agora, podemos citar o surgimento de novos, como a China; b) estabelecimento de uma desregulamentação universal, em que nenhuma posição – emprego, estabilidade, dentre outros – está preservada; c) reconhecimento sobre a falta de redes de segurança para os indivíduos; e d) constituição de laços dissimulados entre os grupos e pessoas, desestabilizando as relações duradouras e fixas. Com essa configuração, os “estranhos” vão se sujeitando aos efeitos que o reforço do capital gera:

Os estranhos são pessoas que você paga pelos serviços que elas prestam e pelo direito de terminar com os serviços delas logo que já não tragam mais prazer. Em nenhum momento, realmente, os estranhos comprometem a liberdade do consumidor de seus serviços. Como o turista, o patrão, o cliente, o consumidor dos serviços está sempre com a razão: ele ou ela exige, estabelece as normas e, acima de tudo, resolve quando o combate principia, e quando acaba. Inequivocadamente, os estranhos são fornecedores de prazeres (BAUMAN, 1998, p. 41).

Cada vez mais, portanto, quando determinados sujeitos desestabilizam as tecnologias regulatórias de sexo e performances de gênero, a sociedade aumenta seu mal-estar por ter que encarar essas outras identidades que desorganizam a ordem moral estabelecida. Os discursos religioso, médico e legal se articulam para tentar manter os parâmetros sobre o que é “normal” e, mesmo assim, não lidam com a infinidade de possibilidades de “estranhezas” que vão surgindo e desestabilizando a coerência dos padrões normatizados.

Não obstante, as identidades culturais são construídas e desconstruídas pelos filtros políticos, históricos, sociais, econômicos, enfim, a partir de semelhanças e diferenças. Identificamos os sujeitos de *Nossos ossos* em três instâncias: o narrador, a travesti e os michês. Na obra de Marcelino Freire, esses sujeitos contrapõem o padrão hegemônico do homem, branco, heterossexual, cisgênero e rico, ou seja, sujeitos mais plurais e diversos do que ordenam as normas sociais. Assim, ao trazer para a representação literária essas pessoas à margem, fora do centro, há uma tentativa de tornar menos fixas tais posições que, simbolicamente, são violentas por alijar dos espaços de privilégio os que divergem da normalização.

Discutimos, em seguida, como se constituem essas distâncias na obra de Marcelino Freire no que tange à travesti e aos michês. Antes, entretanto, fez-se necessário retomar de

que modo o narrador-personagem aparece na obra. Como temos acesso apenas à voz deste, há que considerar que todas as visões sobre os demais sujeitos são construídas de forma estigmatizada, passando pela subjetividade de Heleno de Gusmão e sua posição de enunciação.

## HELENO DE GUSMÃO E SEU DESEJO DE HEGEMONIA

Heleno de Gusmão não revela para o leitor sua idade, muito menos suas características físicas, a não ser em um único momento em que afirma ter um “[...] ar professoral, [...] cara de intelectual, de branco europeu, [...]” (FREIRE, 2013, p. 25). Tomamos conhecimento de sua idade, provavelmente acima de cinquenta anos, devido às expressões que ele utiliza para narrar o tempo vivido, como em “[...] uma existência dedicada aos palcos, a primeira peça que escrevi faz quase trinta anos [...]” (FREIRE, 2013, p. 16); ou em “[...] devia ser pela minha idade, é isto, o tempo passa e o pessoal fica com medo de que a gente morra [...]” (FREIRE, 2013, p. 45); também em “[...] na companhia dele nem lembro que estou velho e doente [...]” (FREIRE, 2013, p. 74); e ainda em outro trecho que também confirma essa hipótese:

Sou um homem antigo e essas histórias que não sejam de amor manso, me vergam e me assustam, no entanto o exercício que fiz, de concentração, o pensamento calmo, apreendido em toda uma vida devotada ao teatro, me afasta do horror, a realidade, pelo menos publicamente, não me fere nem me abala. (FREIRE, 2013, p. 19)

Reconhecer a idade de Heleno, bem como considerá-lo branco, ajuda a compreender questões subjetivas da constituição dessa persona que narra. Ao localizarmos o nascimento dele entre os anos 1960 e 1970, aproximadamente, estabelecemos a relação da infância de Heleno ser coincidente ao período de nascimento do movimento brasileiro em defesa dos direitos de gays e lésbicas. Ainda que a prostituição masculina e as travestis já existissem há anos, a forma de tratar esses sujeitos à margem da sociedade é percebida na descrição de Heleno sobre esses corpos de forma econômica e objetificada. Há, então, na constituição desse narrador-personagem, um privilégio tanto em discurso – local de escrita – quanto em visibilidade, já que ele mesmo se apresenta enquanto autor premiado, viajado, observado por uma crítica, possuidor de bens (apartamento e dinheiro para dispor como quisesse).

A denúncia da objetificação dos corpos pode ser compreendida a partir de Preciado (2014, p. 152) ao questionar a naturalização dos corpos em regimes binaristas e heterocentros:

Se os discursos das ciências naturais e das ciências humanas continuam carregados de retóricas dualistas cartesianas de corpo/espírito, natureza/tecnologia, enquanto os sistemas biológicos e de comunicação provaram funcionar com lógicas que escapam a tal metafísica da matéria, é porque esses binarismos reforçam a estigmatização da política de determinados grupos (as mulheres, os não brancos, as queers, os incapacitados, os doentes...) e permitem que eles sejam sistematicamente impedidos de acessar as tecnologias textuais, discursivas, corporais etc. que os produzem e os objetivam. Afinal, o movimento mais sofisticado da tecnologia consiste em se apresentar exatamente como “natureza”.

Essa noção de tecnologia sexual contraria o sistema sexo/gênero utilizado para naturalizar as identidades contempladas em *Nossos ossos*, ou seja, a travesti Estrela, principalmente, subverte essa tecnologia. Os michês, ainda que se relacionem sexualmente com homens, não são necessariamente homossexuais; Heleno é cisgênero, mas é homossexual; já a travesti Estrela é subversiva a essa lógica de naturalização das tecnologias sexuais compulsórias por ser travesti e transexual. Se Heleno de Gusmão tenta reforçar os estereótipos que sua posição hegemônica (cisgênero) constrói, ao mesmo tempo evidencia essa inconsistência de binarismos, pois revela que o amor romântico não se sustentou em sua vida, a orientação para um ideal reprodutivo compulsório do humano também não, menos ainda a naturalidade do sistema sexo/gênero e da heterossexualidade como orientação natural. Isso revela uma constante tensão entre os jogos de poderes que os corpos travam, por mais subalternos e ex-cêntricos que pareçam.

Essa disputa de poderes, ou de reforço de um sistema contrassexual que subverte a naturalidade dos corpos, foi observada na literatura por Camargo (2013, p. 11):

Mesmo não querendo discutir a questão da identidade desses corpos, são suas teorias que ajudam a repensar os mesmos. Para Foucault, o sujeito é aquele que tem em seu corpo a força de se produzir enquanto subjetividade, mas esta só se faz à medida que o indivíduo joga com os poderes com os quais tem que lidar. Sua subjetivação não é alcançada de uma hora para outra, mas com muita luta deste para com seu exterior, com as instâncias de poder, que podem ser desde o Estado, ou as instituições sociais, até seu vizinho, seus familiares, com os quais ele tem que se haver. Isso implica que o sujeito é aquele que se coloca em contato com os diversos dispositivos de poder alocados na infraestrutura social, sem a qual uma sociedade não se organiza. Nessa conjugação de forças o que se passa é uma correlação constante de potências, ora mais fracas, ora mais fortes, a partir do seu discurso que entra em contato com o discurso das outras instâncias e assim o corpo pode vir a ser um sujeito, que, mesmo assujeitado pela linguagem, se esforça para lutar e constituir-se.

Percebemos, a partir dessa ideia de disputa, o romance de Marcelino Freire rompendo com a lógica hegemônica da heterossexualidade compulsória imposta pela sociedade ao demonstrar uma narrativa construída por um sujeito homoerótico, assim como tantos outros cumprem essa proposta. Entretanto, ao tomar esse espaço privilegiado em que a voz do romance assume uma centralidade narrativa, na oportunidade de dividir esse espaço com as outras dissidências com as quais se relaciona – a travesti e os michês – repete ainda a fórmula de dominação de quem está autorizado a escrever, já que a escrita é um exercício de poder ao tratar como objetos esses corpos e criar vieses de interpretação que reforçam os estereótipos cristalizados na sociedade.

Consideramos a construção do narrador de *Nossos ossos* como manifestação dessa tensão e disputa de poder. Há que ressaltar que, ao tomar o lugar de fala para discorrer sobre essas pessoas alijadas desse espaço – a escrita literária –, Heleno se constrói em um espaço hegemônico: não só se torna dramaturgo, produzindo peças, ele também se internacionaliza e produz romance mesmo após sua morte. Se, por um lado, ele estigmatiza as demais identidades – aproximando-se do hegemônico poder masculino ao produzir os outros –, é, por outro lado, pelo contato com esse outro que subverte o esquema social insistente em perpetuar essa luta de poderes. A travesti, ainda que subjugada pelo seu porte físico, detém

o poder da informação necessária; e os michês, ainda que tratados como doentes e objetificados, são os corpos que representam o prazer de Heleno.

## **PERIGOSA, MERCENÁRIA E “CHEIA DE UM PAUPÉRRIMO GLAMOUR”**

A travesti da obra, Estrela, não tem a sua vida apresentada amplamente, uma vez que ela surge em partes pontuais da narrativa de Heleno. A partir da construção feita pelo narrador-personagem, encontramos apenas os traços que estigmatizam essa personagem como violenta e mercenária. Entretanto, alguns fatores tratam de forma positiva essa personagem ou, pelo menos, sugerem.

Um primeiro fator que pode ser destacado é o fato de o nome da travesti Estrela não se tratar de um substantivo próprio, mas de um substantivo comum que a nomeia. Apesar de esse substantivo comum ser utilizado para identificar artistas de brilho e prestígio, bem como nomear os corpos celestes que aparecem à noite, o que remete ao ofício da travesti de *Nossos ossos*, não se trata de um nome utilizado comumente por pessoas na cultura brasileira, mas comumente adotado para nomear animais. Provavelmente, o nome associado a ela diz respeito ao seu trabalho e como as pessoas a conhecem, um nome artístico. Entretanto, a objetificação por parte de Heleno pode ser percebida. Desde o primeiro trecho no qual temos contato com Estrela, percebemos a sua caracterização como “perigosa”.

Heleno utiliza, por exemplo, o termo “barra-pesada” para se referir a ela. Há ainda a menção ao ato de cortar a cara com gilete, ato comum às travestis que lidam com a prostituição, conhecidas por portarem giletes para violentar seus clientes em caso de abusos ou violências. Não há, nas cenas em que Heleno se refere a Estrela, nenhuma menção de ameaças, armas ou qualquer outra ação que confirme que a travesti seja perigosa. Pelo contrário, Heleno descreve que ele mesmo a suborna no primeiro contato, durante uma apresentação dela a seu público:

Fiz um sinal, modesto, e Estrela veio, antes chegou até mim o seu cheiro de perfume, seguido do brilho do vestido, cafona, que a apertava por inteiro, pus em sua mão uma ótima quantia e fui logo, firme, direto na veia, sem ardeios, eu sou amigo de Cícero. (FREIRE, 2013, p. 49)

Na caracterização de Estrela percebemos, de pronto, o adjetivo “cafona” para descrever sua vestimenta, revelando falta de requinte ou mau gosto. O brilho, ao contrário, vem para ressaltar Estrela como essa figura que não passa despercebida devido ao seu destaque. Apesar do brilho, o seu vestido, segundo o julgamento do narrador-personagem, ainda é apertado. O ato de usar roupas justas, socialmente, está mais associado às performances femininas de dar valor à silhueta, aos contornos do corpo, por vezes, ressaltando o quadril, a cintura, os seios e as pernas. O corpo de Estrela fixa a posição de Heleno, que, às vezes, orienta seu leitor no intuito de ressaltar essa construção corporal baseada na extravagância, justificando a necessidade de trocar próteses para construção dessa performance feminina mais ideal, não orientada para o sexo biológico da travesti, conforme percebido pelo narrador-personagem.

Na segunda cena, em contato com Estrela, Heleno começa a descrição objetificada a partir do ambiente em que ela mora: uma saleta ao fundo da boate, cheirando a desinfetante, cortinas mal-acabadas, um espaço mal iluminado e ainda:

Na saleta, gessos, cinzeiros, miniaturas de gatos, revistas atrasadas, pela capa da revista dava para ler assuntos antigos, fofocas do mundo artístico, modelitos clássicos, uma tesoura ao lado, uns carretéis, por todo canto umas purpurinas, largadas, até que nelas batesse uma luz, que atravessava a janela, um aquário, lá longe, sem peixe [...] (FREIRE, 2013, p. 60)

A partir dessa descrição do ambiente de Estrela, percebemos algumas referências que corroboram com o primeiro adjetivo – cafona – empregado ao seu vestido, sendo ele um resultado provável dos recortes que ela fazia das revistas de fofoca e produzia com os carretéis e com o brilho obtido das purpurinas jogadas. Além do mais, o ambiente dá a impressão de desleixo e esterilidade, pois o aquário não tem peixes, as revistas são atrasadas, os objetos de decoração mimetizam animais, e os cinzeiros, no plural, como os demais itens descritos, indicam sempre uma abundância desses pelo espaço. Um aquário sem peixe, por exemplo, metaforiza o auge da inutilidade do objeto, pois um aquário é usado somente para manter a vida desse animal e, na casa de Estrela, não cumpre sequer essa função. Todos esses objetos representam um excesso de lixo, coisas que, ao olhar do narrador-personagem, não servem para nada e justamente são acionados para ressaltarem esse amontoado de coisas inúteis valorizadas por Estrela, ou simplesmente acumuladas, dando o ar de ruína, tentativas frustradas de uma vida “normal”. A casa descrita dessa forma ressalta o olhar de Heleno contra esse espaço inútil, contrário a um local ideal, que poderíamos comparar a um templo grego: perfeição arquitetônica, requintado e exemplar para a história da arte.

Ao tomar conhecimento desse espaço, o leitor vai apreendendo Estrela como essa coisa que Heleno constrói deslegitimando-a. Estrela passa a ser essa pessoa que o narrador-personagem quer caracterizar para o leitor como mercenária, ao relacioná-la com a oferta de dinheiro, como no seu primeiro contato com ela, julgando-a interesseira. Assim, ao perceber que Heleno disporia desse dinheiro, Estrela entende e entra nessa negociação também. Antes, entretanto, o narrador-personagem reforça sua posição misógina ao descrever detalhes do corpo dela:

[...] as unhas, descascadas, precisavam renascer, o rosto também, sem maquiagem, chamava atenção, era mais másculo, e a toalha, segurando os cabelos, dava a Estrela um peso que ela, à noite, disfarçava, nos seus saltos altos havia leveza, destreza, em se manter de pé, ali não, tão somente, incrivelmente, era um homem brincando de ser mulher [...] (FREIRE, 2013, p. 61)

A percepção do corpo da travesti só reforça as observações que o narrador-personagem vinha construindo do espaço. Em primeiro lugar, ele destaca aspectos degradantes do corpo de uma travesti: as unhas, como símbolo de feminilidade, ao invés de estarem compridas e pintadas, estavam descascadas e curtas; o rosto, sem maquiagem, era másculo; e a presença dela era pesada. Esse destaque reforça a visão sobre o corpo da travesti distante de um ideal feminino relacionado à expressão de gênero pretendida pela personagem. Ao descrever o corpo dela dessa forma, constatamos a ironia de Heleno, pois, anteriormente, ao narrar a chegada de Estrela na sala, ele afirma que ela estava “[...] tão cheirosa, saída de um anúncio de shampoo, com uma toalha enrolada na cabeça, a rainha da beleza, cheia de um paupérrimo glamour.” (FREIRE, 2013, p. 61)

Ainda que Heleno trate “a travesti da boate Oriente” de forma estereotipada ao apresentá-la como perigosa e dar a entender que ela quer apenas seu dinheiro, podemos reconhecer na personagem essa representatividade de pessoas que buscam a fabricação do

feminino. Estrela busca construir-se como mulher para justamente não ser vista como na visão do narrador-personagem, ou seja, ter um corpo que confira nela uma maior identificação de acordo com as performances esperadas de seu gênero. Ainda, Estrela é identificada como dona da Boate Oriente, ou seja, empresária, e usa sua inteligência para produzir seu corpo e desarticular a lógica social de discriminação representada pela voz de Heleno.

Essa travesti, por mais que seja, pelo discurso do narrador-personagem, deslegitimada, consegue estabelecer-se enquanto sujeito capaz de definir não só os rumos do romance, mas da sua própria vida enquanto possibilidade de construir seu corpo e produzir-se feminina.

### **OS MICHÊS E O BOY: A DIFERENÇA PELO AFETO**

Encontrar garotos de programa pelas ruas da cidade é algo mais corriqueiro nas grandes capitais do país, como em São Paulo e Rio de Janeiro. Em *Nossos ossos*, essa representação está encenada quando Heleno, ainda que já tenha experienciado outras vivências, passa a manter relacionamentos, sexuais e afetivos, com garotos de programa desde o primeiro michê, ao qual faz menção apenas como “índio” e, segundo a voz narrativa, não como uma opção, mas como um acaso ou “por engano” (FREIRE, 2013, p. 33).

O termo “michê” é adotado por Heleno para fazer menção aos garotos com os quais se relaciona na trama. São 18 menções à expressão durante a narrativa e nenhuma delas faz referência a Cícero. Duas outras formas aparecem para remeter a outros garotos de programa, porém, apenas uma vez cada: “putinho” para se referir a um garoto de programa que roubou a carteira de Heleno, e “putos” quando é realizada uma digressão sobre seu hábito em contratar “[...] dorsos nus, jovens putos, à venda, como uma mercadoria [...]” (FREIRE, 2013, p. 112). Há, também, ao se tratar de forma coletiva esses garotos de programa, outras duas formas: a primeira é “garoto de programa”, que aparece duas vezes, uma dessas quando Heleno apresenta um discurso indireto de outra personagem; a segunda é “outros boys”, quando é narrada a cena criada para o assassinato de Cícero. Percebe-se, então, a partir das escolhas de Heleno, que o termo “michê” é usado para caracterizar as demais personagens na obra, as quais ele pagou em troca de sexo, mas quando tratando de Cícero, utiliza-se de uma expressão diferente: *boy*.

Cícero, vindo de Poço do Boi, estabelece um duplo com Carlos, seu ex-namorado, também oriundo de uma cidade do interior pernambucano, Floresta (FREIRE, 2013, p. 40). Interessante perceber os nomes das cidades, ambas remetendo a lugares que trazem a presença constante de animais: a floresta e o poço do boi, um curral. Essa percepção de Cícero enquanto duplo de si mesmo e do seu primeiro amor aproxima o garoto de Heleno, criando identificação e fazendo-o nomeá-lo como “*boy*”. O nome de Cícero é mencionado 16 vezes na narrativa e, para não utilizar o termo “michê”, são mencionadas outras 40 vezes a palavra “*boy*”. Há ainda, de forma irregular, seis menções de forma diferente: quatro como “garoto” e duas como “menino”, de modo que Heleno utiliza esses referentes para reafirmar a diferença de idade entre ele e Cícero. Enquanto “michê” é um termo utilizado por Heleno para os outros garotos de programa, Cícero, por representar essa proximidade, é tratado de forma mais íntima, pressupondo tanto esse vínculo quanto a jovialidade do rapaz.

Heleno, ao nomear Cícero como “boy”, não só apresenta a diferença no tratamento, como assume a relação professoral em relação a esse rapaz. Essa troca cultural ou certo apreço que o narrador-personagem demonstra ter com Cícero pode ser observada em cenas da visita de Cícero à casa do narrador, quando vê os troféus quando visita o apartamento de Heleno (FREIRE, 2013, p. 45), e ainda:

De fato, eu saí com o boy morto muitas vezes, tomamos prosecco, caju-amigo, licor báquico, eu trouxe o garoto, certas madrugadas, para meu apartamento, ele ficou admirado com os livros que eu guardo, numa pilha os amores de Lorca, os cantos de Carmina Burana, dramas de todo tipo, vários volumes sobre técnicas apuradas de representação, quanto dramalhão, ave nossa! (FREIRE, 2013, p. 18-19)

O trecho confirma o motivo pelo qual Cícero foi digno de ter seu nome identificado, bem como a proximidade dele com Heleno, ao demonstrar o interesse do garoto pelos benefícios que poderiam ser conseguidos nesse contato, como dinheiro e troca cultural. Contudo, há outros aspectos a serem observados: apesar do aparente apreço, pode-se perceber que Heleno só saía com o garoto após beberem e nas madrugadas. Para que o garoto saísse com Heleno à luz do dia ou em público, ele cuidou da aparência de Cícero de forma que ele fosse reconhecido como próximo à realidade de Heleno. O que demonstra certa precaução quanto à sua aparência em dias comuns, sugerindo um aspecto visual não condizente com a realidade do dramaturgo.

Apesar de *Nossos ossos* estabelecer sua diegese entorno da morte do “boy” e de seu destino honroso, Heleno objetifica esse garoto de acordo com seus interesses, conforme se pode verificar no trecho seguinte:

[...] eu queria que Carlos me visse ao lado de Cícero, assistisse ao meu romance, estava na hora de mostrar o garoto diferente, musculoso, com quem eu estava saindo, de roupas novas o boy viraria uma outra pessoa, o cabelo bem cortado, recomendei que ele usasse um casaco brilhante e moderno, ou um terno de linho azul, fomos juntos a uma loja no bairro, também para ele comprei uns sapatos, prometi pagar caro, não era você que estava precisando de dinheiro, meu querido, e marcamos que seria na noite de sábado o nosso compromisso. (FREIRE, 2013, p. 92)

Há, nesse exercício de Heleno em produzir a imagem de Cícero de uma maneira mais aceitável e condizente com a realidade do narrador-personagem, a estratégia de “assimilação” que Bauman (1998, p. 29) apresenta: “[...] na medida em que torna-se o diferente semelhante ao aniquilar as diferenças culturais, linguísticas, buscando uma conformidade (BAUMAN, 1998, p. 29). Assim, percebemos no trecho de *Nossos ossos* a valorização de Heleno sobre as características físicas atrativas de Cícero – musculoso –, entretanto, era necessário que Cícero virasse “outra pessoa” no que diz respeito ao corte de cabelo e à vestimenta, de modo que, para conseguir seu intento de impressionar o ex-namorado, Heleno pagasse caro por toda essa transformação.

Heleno, então, dispõe do garoto e o objetifica, o que reforça a imagem de que, apesar da tentativa de assimilação, Cícero não se tornava semelhante a Heleno e Carlos. Bauman (1998, p. 29) apresenta outra estratégia para lidar com os estranhos, a antropolêmica, a partir da qual a sociedade, na impossibilidade de assimilar esses estranhos, produz a exclusão ou o “vômito” destes para lugares invisíveis ou guetos. Consideramos, portanto, que o narrador-

personagem, ainda que trate Cícero de forma mais próxima que os demais “michês”, usando inclusive outra forma de tratá-lo, chamando-o de *boy*, em suas descrições e ao narrar sobre os outros, demonstra as incompatibilidades ou falta de similitude deles consigo mesmo.

A forma de representar esses sujeitos michês não se distancia da representação da travesti, colocando-os sob estigmas sociais e confinando-os aos espaços que não os produzem como humanos, mas como produtos sujeitos à aniquilação. Outro estigma atribuído aos michês é a suposição de serem disseminadores de doenças, pois Heleno supõe ter contraído o HIV de um dos michês da trama. Outro fator evidenciado é a malandragem: Vitor, por exemplo, é descrito querendo usurpar o dinheiro destinado a Estrela.

Um dos michês de *Nossos ossos* não apresenta nome e personalidade, apenas é apresentado na trama como “índio” e dessa forma é tratado nas duas cenas em que aparece: sendo a primeira a descrição da iniciação sexual de Heleno com os michês; e a segunda, um encontro entre ambos após a morte, de modo que o índio vai a óbito por causa da AIDS que acometeu tal personagem. Heleno realiza, de forma sutil, a descrição do pagamento realizado a esse michê:

Aí ele me cobrou, ao final, uma ajuda para o trem, para o lanche, para comprar um refrigerante, eu dei e me acostumei a procurá-lo na Estação da Luz, encostado na grade de proteção, ele, na cama, era um vagão em cima dos trilhos, veloz e pesado me levou para onde eu não quis. (FREIRE, 2013, p. 33)

O trem é comumente utilizado como metáfora da vida, passando por várias estações, sendo os vagões as fases e as pessoas que vão entrando e saindo de acordo com as paradas. Podemos perceber, no trecho, que Heleno, ao contar sua ação de contratar garotos de programa, não revela haver consciência de uma relação comercial com esse michê. Ele descreve o ato como furtivo ou ao acaso. Na sequência, continua narrando que esse “índio” é que o fez seguir tendo relações sexuais com outros michês ao lhe apresentá-los.

A construção dessa personagem demonstra a visão de Heleno sobre si e seu sucesso, ao ser premiado na Europa, em contraste com o índio, representante do nativo brasileiro. Assim, o índio denota a imagem de uma personagem patológica e que servirá de justificativa para Heleno ter contraído a doença.

O índio morreu de AIDS, foi o que ele me falou, o próprio índio, juro que eu o vi, sentado, em um dos bares onde paramos, [...] vestia um uniforme, do além, à sua frente uma xícara de chá, o líquido soltava uma fumaça que ia e voltava até as suas narinas, não estava feliz nem infeliz, mirava, distante, avante, a serra, a paz do horizonte [...].

Será que foi você quem me contaminou, difícil de saber, ele explicou, não sabe se pegou a doença fazendo sexo ou se drogando, foi afinando, de repente, sem forças, vomitava, grosso, depois as manchas, pela cintura, melhor eu não saber detalhes, poderia me bater um medo, um pânico maior [...] (FREIRE, 2013, p. 108-109)

O índio, portanto, está representando, além da imagem patológica de quem Heleno construiu como vetor da contaminação dele pelo vírus HIV, um sujeito desterritorializado de sua cultura e, ainda, essa figura que também não consegue ser assimilada, por isso sendo esse trem pesado que provoca todo esse estrago na vida do narrador-personagem. A alma do índio traz consigo uma xícara de chá, quente e soltando fumaça. O narrador identifica esa

personagem sequer sem indicar se ele, de fato, é indígena ou não, talvez estabelecendo esse estereótipo a partir da aparência dele. Além disso, ao não se adequar a toda essa engrenagem social, podemos dizer que no romance o índio é aniquilado pela doença, a exemplo dos índios no contato com o europeu durante a colonização.

Seguindo a ótica de Bauman sobre a aniquilação desses estranhos, o índio representa na narrativa uma impossibilidade de purificação, mesmo em contato com o homem civilizado, helênico, sendo factível de ser passível de uma “[...] destruição criativa, demolindo, mas construindo ao mesmo tempo” (BAUMAN, 1998, p. 29), de forma que a expulsão desse vagão pesado da sociedade já helenizada é entendida pelo narrador-personagem como uma ação comum e necessária. Desse modo, o índio, que por motivos de pobreza transforma-se em michê como modo de sobrevivência na grande cidade “civilizada”, representa a destruição da diferença, operada pela força do capital.

O segundo michê, conhecido como Vitor, aparece em quatro momentos da narrativa. Na primeira aparição, ele conta a Heleno sobre o assassinato de Cícero, afirmando que mandaram matar o garoto e se oferecendo para fazer um programa, ao qual Heleno nega, devido ao choque. Na segunda aparição, Heleno faz referência a ele como “o michê, o melodramático” (FREIRE, 2013, p. 40) pela forma com que esse garoto narrou a ele a morte de Cícero. Entretanto, Heleno aproveita para transar com ele para depois questioná-lo sobre a família do *boy* morto, e assim Heleno toma conhecimento sobre Estrela. Até essa parte da narrativa, não temos conhecimento do nome dele, que vai ser dito apenas pela própria travesti na terceira aparição do michê.

A partir da terceira aparição de Vitor é que Heleno vai apresentando ao leitor essa personagem como um malandro e começa a construir a visão estereotipada desse michê. Primeiro, Heleno se questiona: “[...] um rapaz veio me receber, de dentro do escuro, era aquele mesmo michê, juro, o da esquina, melodramático, será que cai numa armadilha?” (FREIRE, 2013, p. 59). Essa indagação leva o leitor a também se questionar, pois se anteriormente Vitor aparecia apresentando Estrela como perigosa, não haveria justificativas de ele mesmo estar na casa dela como namorado, quando ele se assume dessa maneira (FREIRE, 2013, p. 60).

Por fim, na última cena com essa personagem, Heleno chega à casa de Estrela, Vitor o recebe e, ressaltando novamente a construção sobre o ponto de vista de quem narra, o michê afirma ser do Paraná e querer receber o dinheiro para entregar a Estrela, que não estava na boate naquele momento. Assim, sucede o desfecho em que Heleno morde a boca do garoto ao beijá-lo e o joga em direção às taças espalhadas pelo local, chamando-o de “ladraozinho escroto”. Não houve, mesmo pelas descrições de Heleno, a confirmação ou o suborno por parte desse michê. O que Heleno tenta fazer, pela sua dramatização, é construir esse garoto como vilão ou malandro de acordo com os contatos que ele mantém com o michê ao longo da situação de aproximação com Estrela e da relação comercial estabelecida na troca de informações.

O outro michê da narrativa é descrito como “menino moreno, com idade para ser meu neto” (FREIRE, 2013, p. 74). Além disso, Heleno, momentos antes de cometer suicídio, mesmo que não contrate esse garoto no momento, faz questão de enfatizar ter estado com o garoto algumas vezes e recompensá-lo com dinheiro. Assim como os demais michês, esse garoto é mais um daqueles que buscam a compensação monetária na cidade cheia de pobres

em busca de uma vida melhor. Nesse contato, também, é possível identificar, pela segunda vez, o quanto Heleno reproduz racismo, uma vez que trata esse garoto como “moreno” e o outro como “índio”, reforçando a visão superior dele mesmo, efeito de sua branquitude.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos a forma de construção dessas personagens em *Nossos ossos*. Identificamos que Heleno de Gusmão, o narrador-personagem, ao se aproximar dos ideais sociais hegemônicos de condições financeiras melhores, mascara seus estigmas e passa a desconfiar das outras pessoas com quem constantemente se relaciona. A travesti Estrela, no intuito de construir-se socialmente a partir de um ideal de corpo feminino, é tida como mercenária e perigosa, usando da informação tão válida para produzir-se mulher. Cícero e os demais michês reforçam a representação que aponta para uma pauperização que leva os jovens à prostituição. Assim, Heleno vai construindo seus “estranhos” de forma viscosa, conforme analisado a partir de Bauman, ou seja, o sujeito narrador de *Nossos ossos*, ao relacionar-se com as demais identidades, impregna-se de suas viscosidades, comprometendo sua liberdade.

Esses estranhos em *Nossos ossos* são essa intensificação da tensão que a outridade causa na constituição da identidade dessa voz narrativa, bem como o seu esforço em tratar desses sujeitos como pessoas a serem desprezadas de sua realidade helênica. Heleno de Gusmão, portanto, para convencer seu leitor usa de uma construção social que privilegia os padrões do homem branco hegemônico, como ele mesmo se apresenta. Esse narrador se aproxima dos ideais hegemônicos da cultura ocidental judaico-cristã, branca e abastada ao tratar a travesti Estrela e os michês como objetos, o que demonstra que há, por parte desse sujeito, uma forma de construir a outridade ou uma forma de valorizar a sua vida e seu esforço em erguer-se frente às dificuldades impostas aos sujeitos homoeróticos, gerando seu desprezo para com os “estranhos”.

Uma preocupação, entretanto, permanece a respeito dessa construção: haveria outros modos de construção das personagens travestis, e em certa medida também dos michês, a não ser como sujeitos perniciosos, violentos e enganosos, sendo tutelados pela presença masculina como acabamos de constatar? Ainda que Estrela não sofra, explicitamente, violências corporais, o seu brilho é apagado e as violências morais praticadas pelo narrador-personagem revelam não só a visão de Heleno sobre o corpo estigmatizado, mas a visão de uma sociedade que insiste em definir as performances aceitáveis para um gênero ou outro.

Não há dúvidas de que o romance *Nossos ossos*, de Marcelino Freire, é rico nas construções que tangem às vivências tanto do narrador gay, quanto dos outros com os quais ele se relaciona e isso pode suscitar inúmeras leituras. Entre os ossos que a sociedade sujeita a serem expostos a partir da violência, da exclusão e das mortes dos corpos “estranhos”, esse texto propõe essa voz narrativa que se coloca, representa sua vida no desejo de tornar-se visível, pertencente a essa sociedade, menos errante e deslocada.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENEDETTI, Marcos. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-167.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *Corpos que querem poder*. *REDISCO Revista eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 2, p. 7-16, 2013.

FREIRE, Marcelino. *Nossos ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

KULICK, Don. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrasexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

SILVA, Hélio Raymundo Santos. *Travestis: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

*Submetido em outubro de 2020*  
*Aprovado em dezembro de 2020*

### Informações do autor

Guilherme Augusto da Silva Gomes  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
E-mail: [guilhermegomes@ufu.br](mailto:guilhermegomes@ufu.br)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1108-4591>  
Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4675829413298677>