



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EMERSON SILVESTRE LIMA DA SILVA

**CORPO-TRANS: REPRESENTAÇÃO E AUTORREPRESENTAÇÃO DE
PERSONAGENS TRANSGÊNERAS NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA**

Recife

2020

EMERSON SILVESTRE LIMA DA SILVA

**CORPO-TRANS: REPRESENTAÇÃO E AUTORREPRESENTAÇÃO DE
PERSONAGENS TRANSGÊNERAS NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Postal

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S586c Silva, Emerson Silvestre Lima da
Corpo-trans: representação e autorrepresentação de personagens transgêneras na narrativa contemporânea brasileira / Emerson Silvestre Lima da Silva. – Recife, 2020.
191f.

Orientador: Ricardo Postal.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências.

1. Personagens transgêneras. 2. Ficção brasileira. 3. Corpo-trans. 4. Transfeminismo. I. Postal, Ricardo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-02)

EMERSON SILVESTRE LIMA DA SILVA

**CORPO-TRANS: REPRESENTAÇÃO E AUTORREPRESENTAÇÃO DE
PERSONAGENS TRANSGÊNERAS NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 14/12/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Postal (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. André Luis Mitidieri Pereira (Examinador Externo)
Universidade Estadual de Santa Cruz

Prof^ª. Dr^ª. Renata Pimentel Teixeira (Examinadora Externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (Examinador Externo)
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu irmão, minha família de sangue;

Aos meus amigos, minha família afetiva;

Ao meu marido, companheiro para todas as horas;

À Elsa e Elvira, minhas gatas, pela companhia durante as muitas horas de escrita;

Ao programa de pós-graduação em Letras da UFPE;

E um agradecimento especial a Ricardo Postal, que nos últimos dez anos tem sido não apenas meu orientador, mas também uma inspiração e uma prova viva de que há afeto na Academia. Obrigado por tudo, Rica.

A humanidade cisgênera, os ditos homens e mulheres verdadeiros, são atores e atrizes que esqueceram que estavam encenando. Confundiram texto e contexto, fala e sentimento, ilusão e pertencimento. São eternos personagens de si mesmos. Nós, humanidade transgênera, rasgamos o roteiro. Para ser humano, deve-se enganar a si mesmo! (BEAUVOIR, 2018, p. 169)

RESUMO

Tendo como tema central a representação de gênero e sexualidade na narrativa contemporânea brasileira, esta pesquisa teve como objetivo realizar a análise de alguns textos, a saber, *Do fundo do poço se vê a lua* (2010); *As fantasias eletivas* (2014); *Segio Y. vai à América* (2014); *Viagem Solitária: memórias de um transexual 30 anos depois* (2011); *E se eu fosse puta* (2016) e *Contos Transantropológicos* (2018), com o intuito de observar a representação e a autorrepresentação de corpos transgêneros a fim de demonstrar como o aparato ficcional do texto literário, subsidiado pela crítica transfeminista, pode contribuir para o entendimento desses corpos para além do universo ficcional. Durante a pesquisa, buscamos comparar a representação criada pelos autores cisgêneros com a autorrepresentação apresentada pelas autoras e autor transgêneros com a finalidade de apontar as diferentes nuances que se instauram na construção das personagens trans. Nesse sentido, criamos a categoria “corpo-trans” para designar as várias possibilidades de se compreender as identidades transgêneras, bem como a construção dos corpos que preenchem as páginas dos textos, nas quais as personagens analisadas apresentam, cada uma a sua maneira, diferentes inteligibilidades trans, o que reforça nossa ideia de que o fenômeno transgênero deve ser entendido a partir da complexidade que circunscreve as relações de gênero e sexualidade, evitando-se, portanto, a perspectiva que tenta categorizar o corpo-trans a partir de um modelo único e invariável. Para embasar nossa premissa, os estudos de Bento (2014), Le Breton (2016), Butler (2015), Foucault (2013) e Preciado (2014; 2015) foram imprescindíveis para se entender a construção do corpo-trans e a performatividade de gênero resultante desse processo transitório. No que se refere ao estudo da ficção, da autorrepresentação e das personagens, as contribuições de Iser (2002), de Fernandes (2016), de Klinger (2006) e de Pimentel (2011) somadas às ideias transfeministas de Jesus (2014) e Koyama (2019) figuram como estudos indispensáveis. A partir da ideia da representatividade e tendo o transfeminismo como suporte analítico, constatamos ser plausível a hipótese levantada por esta pesquisa, a de que a autorrepresentação das personagens dos textos de autoria trans apresenta padrões diferentes das personagens criadas pelos autores cisgêneros, o que se confirma durante os capítulos de análise e na conclusão deste trabalho.

Palavras-chave: Personagens transgêneras. Ficção brasileira. Corpo-trans. Transfeminismo.

ABSTRACT

Taking as its central theme the representation of gender and sexuality in contemporary Brazilian narratives, this research aimed to analyze some texts, namely, *Do fundo do poço se vê a lua* (2010); *As fantasias eletivas* (2014); *Segio Y. vai à América* (2014); *Viagem Solitária: memórias de um transexual 30 anos depois* (2011); *E se eu fosse puta* (2016) e *Contos Transantropológicos* (2018), in order to observe the representation and self-representation of transgender bodies concerning to demonstrate how the fictional apparatus of the literary text, subsidized by the transfeminist critic, can contribute to the understanding of these bodies beyond the fictional universe. During the research we seek to compare the representation created by cisgender authors to the self-representation presented by transgender authors in order to point out the different nuances that are established in the construction of trans characters. In this sense, we created the “trans-body” category to designate the various possibilities of understanding transgender identities, as well as the construction of the bodies that fill the pages of texts, in which the characters analyzed present, each in its own way, different trans intelligibility, which reinforces our idea that the transgender phenomenon must be understood from the complexity that circumscribes gender and sexuality relations, avoiding, therefore, the perspective that tries to categorize the trans-body from a single and invariable model. To support our premises, the studies of Bento (2014), Le Breton (2016), Butler (2015), Foucault (2013) and Preciado (2014; 2015) were essential to understand the construction of the trans-body and of the gender performativity as a result from this transitional process. Regarding to the study of fiction, self-representation and characters, the contributions of Iser (2002), Fernandes (2016), Klinger (2006) and Pimentel (2011) added to the transfeminist ideas of Jesus (2014) and Koyama (2019) emerged as indispensable studies. From the idea of representativeness and having transfeminism as analytical support, we found that it is plausible the hypothesis raised by this research, that the self-representation of the characters of the trans authorship texts shows different patterns of the characters created by cisgender authors, and that is confirmed during the analysis chapters and at the conclusion of this work.

Keywords: Transgender characters. Brazilian fiction. Trans-body. Transfeminism.

RESUMEN

Teniendo en cuenta el tema central la representación de género y sexualidad dentro de narrativas contemporánea brasileña, esta investigación tuvo como objetivo realizar un análisis de algunos textos, es decir, *Do fundo do poço se vê a lua* (2010); *As fantasias eletivas* (2014); *Segio Y. vai à América* (2014); *Viagem Solitária: memórias de um transexual 30 anos depois* (2011); *E se eu fosse puta* (2016) e *Contos Transantropológicos* (2018), con la intención de observar la representación y la autor representación de cuerpos transgéneros con el fin de demostrar cómo el aparato ficcional del texto literario, subsidiado por la crítica trans feminista, puede contribuir al entendimiento de esos cuerpos más allá del universo ficcional. Durante la investigación buscamos comparar la representación creada por los autores cisgéneros con la auto representación presentada pelas autoras e autor transgéneros con la finalidad de resaltar las diferentes matices que se involucran en la construcción de los personajes trans. En ese sentido, creamos la categoría “cuerpo-trans” para designar las varias posibilidades de comprenderse las identidades transgéneras, así como la construcción de los cuerpos que diligencian las páginas de los textos, en las cuales los personajes analizados presentan, cada uno su propia manera, diferentes inteligibilidades trans, lo que refuerza nuestra idea de que el fenómeno transgénero debe ser entendido a partir de la complejidad que circunscribe las relaciones de género de sexualidad, evitándose, por lo tanto, la perspectiva que intenta categorizar el cuerpo-trans a partir de un único modelo e invariable. Para basar nuestro premiso, los estudios de Bento (2014), Le Breton (2016), Butler (2015), Foucault (2013) e Preciado (2014; 2015) fueron esenciales para comprender la construcción del cuerpo-trans y la performatividad de género resultante de este proceso transitorio. En lo que se refiere al estudio da ficción, de la auto representación y de los personajes, las contribuciones de Iser (2002), de Fernandes (2016), de Klinger (2006) y de Pimentel (2011) sumadas a las ideas transfeministas de Jesus (2014) y Koyama (2019) figuran como estudios indispensables. A partir de la idea de la representatividad y teniendo el trans feminismo como soporte analítico, constatamos ser plausible la hipótesis levantada por esta investigación, la de que la auto representación de los personajes de los textos de autoría trans presenta padrones diferentes de los personajes creados por los autores cisgéneros, lo que se confirma durante los capítulos de análisis y la conclusión de este trabajo.

Palabras claves: Personajes transgénero. Ficción brasileña. Trans cuerpo. Transfeminismo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	CORPO, GÊNERO E LITERATURA.....	15
2.1	Corpo-trans: reflexões sobre o corpo na experiência transgênera.....	16
2.2	Teoria <i>queer</i> e campo literário.....	25
2.3	O estatuto ficcional da literatura e dos gêneros: uma questão de política.....	31
2.4	Corpo-ficção: performatividade e representação literária.....	37
3	PERSONAGENS TRANSGÊNERAS EM NARRATIVAS BRASILEIRAS.....	43
3.1	Personagens transgêneras na literatura brasileira: um problema de gênero.....	45
3.2	Corpo-trans e violência: o problema da cisnormatividade.....	51
3.3	Representação e representatividade: contrapondo personagens.....	55
3.4	Gramáticas do feminino e experiência trans.....	60
3.5	Transfeminismo e crítica literária.....	72
4	AS PERSONAGENS E O MITO DA PERFEIÇÃO: AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DO CORPO-TRANS.....	77
4.1	Cleópatra e o jogo do duplo.....	78
4.2	As fantasias eletivas: corpo-trans e intersemiose.....	93
4.3	Sandra e o corpo-trans diagnosticado.....	100
5	ESCRITA E AUTORREPRESENTAÇÃO.....	110
5.1	Viagem solitária: pioneirismo entre a autobiografia e a ficção.....	111
5.2	Amara Moira: E se eu fosse puta e escritora?.....	138
5.3	A implosão do zoológico trans: uma leitura dos <i>contos transantropológicos</i> de Atena Beauvoir.....	159
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	182
	REFERÊNCIAS.....	187

1 INTRODUÇÃO

No momento em que a transexualidade parece estar em moda, vide o alcance midiático que algumas pessoas trans¹ têm alcançado, sobretudo nos Estados Unidos, muitas vezes têm proferido discursos que tratam do assunto. Essas vozes, contudo, poucas vezes são representativas da comunidade trans, isto é, na sigla LGBTQIA+² (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queers*, intersexuais e assexuais), o grupo compreendido pela letra T vive, ainda, na invisibilidade (mesmo atualmente em que a pauta trans está em crescente debate).

Para além da falta de representatividade, a transfobia – termo utilizado para designar a violência cometida contra pessoas transexuais – sinaliza números alarmantes, principalmente no Brasil, país que mais mata travestis e transexuais no mundo, de acordo com o Grupo Gay Bahia³. Essa violência pode ser entendida como um sintoma da invisibilidade com a qual as identidades trans são tratadas. Essa invisibilidade se instaura em todos os segmentos sociais, inclusive é praticada pela própria comunidade LGBT, que muitas vezes supervaloriza a identidade *gay* e se esquece de discutir as outras expressões de gênero e sexualidade.

O movimento gay, em específico, tem repetido o que comumente o sistema⁴ tem feito no decorrer da história: excluir as pessoas trans. A visão higienista e a tentativa de aproximação da comunidade *gay* do estereótipo heterossexual de família (casamento, filhos etc.) tem feito com que a transgeneridade seja vista como um corpo estranho dentro do projeto dos direitos iguais tão almejado pelos *gays*.

As tensões entre o movimento *gay* e o ativismo *queer* e trans intensificam-se justamente por conta do sistema, como aponta Colling (2015). É como se a homossexualidade fosse aceitável (principalmente para o grupo ativista mais tradicional), mas a transexualidade não. Isso tudo porque as identidades trans, indisfarçavelmente, passam pelo crivo do corpo. Não que a homossexualidade também não passe por esse crivo (basta pensar nas performatividades que destoam da masculinidade aceitável), mas quando nos referimos ao movimento *gay*, estamos justamente apontando a tendência rígida que o movimento tenta imprimir às performatividades de gênero. Percebe-se, então, que o problema dessas tensões se pauta na modificação física que

¹ Utilizaremos o termo “pessoas trans” para designar as várias possibilidades de identidades trans e, em algumas ocasiões, como sinônimo de corpo-trans.

² Durante a tese utilizaremos a sigla LGBT.

³ <https://grupogaydabahia.com.br/>, acesso em 17/12/2020.

⁴ Utilizaremos esse termo sempre que quisermos nos referir ao sistema cisgênero sob o qual as relações de gênero são comumente compreendidas na sociedade. O sistema será discutido posteriormente.

as identidades trans podem exigir, como se o corpo-trans, de alguma maneira, profanasse o sistema construído sob a égide da Igreja e da Ciência.

A problemática envolvendo os corpos transgêneros acentua-se ainda mais, uma vez que, como foi dito, o corpo *cis* goza do privilégio e da autorização da ciência e da religião. O que nos causa espanto é justamente identificar a fissura entre esses corpos dentro do movimento LGBT. Parece-nos absurdo pensar que *gays* e lésbicas utilizem-se dos argumentos cisonormativos para anular as identidades trans quando esses mesmos argumentos são os que condenam a homossexualidade.

Ao pensar sobre isso, e tendo dedicado as minhas pesquisas acadêmicas a estudar e analisar obras literárias que representassem questões pertinentes aos estudos de gênero e sexualidade, sobretudo à homossexualidade e aos espectros sociais que estão atrelados a essa identidade, resolvi observar o que as narrativas literárias têm a dizer sobre as identidades trans. Desse inquietamento surgiu a necessidade de identificar na literatura contemporânea brasileira personagens e autores que, de alguma forma, representem o corpo-trans através do viés ficcional. Tal foi o intuito primeiro do “eu” perante as exigências da academia e em conflito com o que se pensa dentro de movimento LGBT (muitas vezes autodeclarado, exclusivamente, como movimento *gay*). Sendo assim, o percurso percorrido até então tem sido o de garimpar romances, contos e relatos (para ficar no nível da narrativa) que reflitam sobre a construção do corpo e das identidades trans.

Para tanto, o segundo capítulo desta tese visa à definição das principais categorias com as quais trabalharemos no decorrer da pesquisa, a saber: corpo, gênero, ficção, transgeneridade etc., bem como as intersecções entre elas como metodologia comparativa para se entender a construção do corpo e das identidades trans observadas nas personagens dos romances, relatos e contos.

Em seguida, no terceiro capítulo, intenta-se realizar um levantamento de textos no qual se observem as personagens transgêneras na literatura brasileira. Nesta etapa da pesquisa, a contribuição de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2016) foi imprescindível no que se refere ao resgate das obras do século XX onde figuram personagens trans (quase todas travestis), que possibilitou ao pesquisador traçar um perfil de como os autores destas décadas representam tais personagens. Para completar o nosso levantamento, incluímos alguns escritores e escritoras trans e problematizamos a ausência deles e delas nos compêndios de literatura brasileira e também nas pesquisas que se propuseram a analisar personagens transgêneras.

Ao identificar o apagamento do que denominaremos de autoria trans, o que parece ser uma reverberação da invisibilidade que assalta a própria comunidade transgênera do ponto de vista social, propusemos uma reflexão acerca da representatividade enquanto uma potência da subjetividade. Em decorrência disso, a autoria trans, portanto, é convidada a compor nossa reflexão acerca da personagem transgênera e também constitui a principal parte do nosso *corpus* de análise.

O quarto capítulo é dedicado à análise de três romances nos quais as personagens trans desempenham papel de protagonismo e nos quais se observa a construção do corpo-trans. Nossa abordagem de análise finca seus aportes teóricos nos estudos *queer* e nos estudos da ficção. Portanto, ao utilizarmos o estatuto do ficcional para entender a leitura que se faz do corpo-trans, aproximamos a teoria *queer* de um dos pilares da teoria da literatura: o estudo do fenômeno ficcional. Sabendo que o estudo da ficção, desde Aristóteles e o seu conceito de *mimesis* até as teorias da recepção de Jauss e principalmente de Iser em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* (2002), tem como objetivo sugerir que literatura é capaz de produzir efeitos de real, utilizando, para isso, dados da própria realidade empírica, podemos traçar essa aproximação entre as teorias (*queer* e literária) com a finalidade de demonstrar que as personagens representadas nas páginas ficcionais constroem seus corpos utilizando as mesmas ferramentas que a linguagem literária (ficcional) opera.

A construção desses corpos, contudo, não segue uma padronização, assim como a ficção literária também não (o processo de seleção dos dados empíricos, segundo Iser, é uma escolha individual do escritor e do seu contexto histórico). Dito isto, faz-se necessário explicitar que o intuito da nossa pesquisa não é o de engessar o entendimento das identidades trans, mas sim esclarecer que não há uma regra para categorizar o corpo-trans, afinal de contas, estamos discutindo limites identitários e a ampla literatura sobre os Estudos Culturais já atentou para o caráter individual e crítico que circunda a construção das identidades de maneira geral.

Nossa perspectiva está em diálogo direto com o que diz Berenice Bento sobre a sexualidade e sobre o gênero na experiência transexual: “A desconstrução do caráter patologizante atribuído pelo saber oficial à experiência transexual deve começar pela problematização da linguagem que cria e localiza sujeitos que vivem essa experiência” (BENTO, 2014. p. 49). Sendo assim, o *corpus* reflete exatamente essa perspectiva das várias possibilidades de se entender as identidades trans. Esse *corpus* é formado pela seleção de alguns textos e em cada um deles se observam narrativas singulares de corpos-trans, notando-se que as personagens trilham diferentes caminhos e vivenciam a transgeneridade cada uma à sua maneira. Os critérios de escolha das narrativas que compõem esse *corpus* de análise se baseiam:

1) no protagonismo de personagens transgêneras dentro da diegese dos textos; 2) na seleção pautada pela diversidade de gêneros literários e no equilíbrio entre autoria cisgênera e transgênera.

Em *Sergio Y. vai à América* (2014), Alexandre Vidal Porto usa um narrador em primeira pessoa para contar a história de Sandra, uma transexual que procura o consultório deste narrador para entender que Sergio era apenas um equívoco a ser esquecido. Neste romance, o corpo-trans se constrói através do verbo do narrador, e Sandra existe na lembrança do psiquiatra, que aparentemente falhou no diagnóstico, e sua transexualidade é, sem dúvidas, o grande tema da narrativa. Importante apontar a complexidade psicológica da personagem/paciente e o sentimento de culpa e frustração que acomete o narrador/médico quando da incapacidade de entender, diretamente, o caso de Sandra. A necessidade de remediar o erro é o que leva o narrador a desenterrar o caso Sandra e entender mais sobre o universo trans.

Já em *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), Joca Reiners Terron dá voz à Cleópatra, uma mulher trans que protagoniza a narrativa. Neste romance, a narradora verticaliza o tema da transexualidade através da sua própria história, do reconhecimento à transformação, da ligação com outras travestis da rua à escolha do novo nome, do palco do teatro que dividia com o irmão gêmeo à máscara que eternamente colocaria e que daria vida à Cleópatra. Terron mistura diferentes focos narrativos construindo um romance polissêmico a partir de diferentes perspectivas de uma mesma personagem. Esse dispositivo narrativo revela muito da própria construção ficcional do corpo-trans (uma matéria passível de diferentes expressões de gênero).

As fantasias eletivas (2014), de Carlos Henrique Schroeder tem como personagem Kelly (que na diegese também usa o nome de Copi, uma intertextualidade clara com o escritor argentino/francês) e que revela sua história como travesti de programa e fotógrafa. O texto de Schroeder é uma construção intergenérica que mistura ficção (literária), fotografia e poesia na qual a personagem revela as múltiplas possibilidades de se construírem realidades (inclusive a do próprio corpo-trans por meio do suporte ficcional – tanto na literatura como na fotografia).

O quinto capítulo tratará das análises dos romances produzidos por escritoras e escritores trans, a fim de realizar comparações entre as personagens e identificar semelhanças e diferenças em relação aos textos produzidos por escritores cisgêneros. Os romances-relato de Amara Moira, *E se eu fosse puta* (2016), e de João W. Nery, *Viagem Solitária* (2011) – único escritor e personagem trans-homem do *corpus* – possuem o verbo em primeira pessoa no qual podem-se observar nuances diferentes das que subjazem a construção de Cleópatra, Sandra e Copi. Já a coletânea de contos de Atena Beauvoir, *Contos Transantropológicos* (2018), encerra a contribuição dos escritores trans seguindo um percurso diferente do suposto tom

autobiográfico (terminologia que será discutida no capítulo referente às análises dos livros) de Moira e Nery. Tratam-se, pois, de textos construídos de maneira a evidenciar personagens que contam suas histórias a partir da perspectiva trans, o que definiremos no decorrer desta tese como autorrepresentação.

Tendo em vista a representação e a autorrepresentação das personagens trans nos textos que compõem o *corpus* de análise, nossa hipótese reside no fato de que há uma diferença na maneira como essas personagens são construídas e essa constatação se revela quando levamos em consideração os relatos de Moira e Nery e os contos de Atena Beauvoir. Nesses textos há a necessidade de colocar as identidades trans em um patamar de “protagonismo humano” diferente daquele produzido pelos escritores cisgêneros. Acreditamos que isso se dá pelo fato de ser a autorrepresentação uma maneira de mimetizar sentimentos e experiências subjetivas demarcadas pelo crivo da representatividade do discurso subalterno. Esse discurso, por sua vez, finca sua base no saber que parte das próprias pessoas trans e que tem sido apagado das páginas editoriais e das academias, mas que reclama para si voz e visibilidade embasados, por exemplo, no discurso transfeminista. A categoria da autorrepresentação será explorada principalmente quando formos abordar os textos de autoria trans, com a finalidade de apontar as diferenças entre esses e as personagens criadas pela representação dos escritores cis.

Antes disso, é necessário definir a categoria que será utilizada para identificar as personagens trans do *corpus* de análise: o corpo-trans, um termo criado por nós para designar, de maneira geral, a experiência corporal das pessoas trans. É importante dizer que o corpo-trans é um termo polissêmico no qual cabem todas as formas de identidades compreendidas como pessoas trans e que, portanto, antes de ser um termo-fim, o corpo-trans é um termo-processo que pode significar tanto a mudança física das personagens, quanto a subjetividade que se instaura antes de qualquer procedimento de modificação corporal.

Sendo assim, intenta-se, neste segundo capítulo, construir, teoricamente e através da observação das personagens, o que entendemos como corpo-trans e como ele pode ser compreendido enquanto categoria de análise.

2 CORPO, GÊNERO E LITERATURA

Este capítulo tem por objetivo introduzir os principais conceitos teóricos e as principais categorias com as quais iremos trabalhar durante toda a tese, a saber: o que entendemos por “corpo-trans”; reflexões acerca da teoria *queer* e dos estudos de gênero, que contribuem para o entendimento do corpo na experiência transexual; as intersecções entre a teoria *queer* e os estudos literários (a contribuição dos Estudos Culturais para o escopo da crítica literária); a dimensão ficcional que circunscreve a construção dos gêneros e da literatura e o corpo-trans como produto dessa ficção.

As categorias relativas às identidades trans (travesti, transexual, transgêneros etc.) são pontuadas para justificar a escolha que fizemos pela nomenclatura “pessoas trans”, nomenclatura esta que utilizaremos para nos referir às personagens de ficção dos romances que constituem nosso *corpus* de análise.

A construção do corpo-trans passa pelo inevitável crivo da ficção e deve ser compreendido enquanto um processo, uma vez que, como sugere o prefixo “trans”, há uma travessia física e subjetiva que este corpo realiza em busca de uma materialidade que seja suficiente para sustentar o produto da desconstrução do binarismo de gênero. Esse corpo muitas vezes tenta recriar o efeito “de verdade” que os corpos cisgêneros pensam possuir, e outras vezes se afasta da normatividade que o estigmatiza. Em outras palavras, o corpo-trans, assim como o corpo-cis, pode ser entendido enquanto uma construção baseada em repetições e sobreposições de costumes que definem como ele deve ser lido.

Por reconhecerem, na prática, que a materialidade dos seus corpos é uma reinvenção, as pessoas trans utilizam-se dessa possibilidade de maneiras distintas, sendo assim, faz-se necessário pensar esses corpos através de uma perspectiva plural, evitando, portanto, a exclusividade do discurso médico, que tenta encaixá-los sob o signo da patologização e da necessidade de submissão ao protocolo transexualizador.

Vale salientar, também, que as personagens de ficção que trazemos para ilustrar a construção desses corpos reverberam esse discurso da multiplicidade, ora submetendo-se ao crivo médico, que valida suas existências, ora rechaçando-o e vivendo suas subjetividades alheias ao fantasma da patologização. Sendo assim, entender essa construção enquanto ficção, como sugere a teoria *queer*, parece ser um percurso metodológico possível para a compreensão das identidades trans, além de constituir outras formas de abordagem acerca desses corpos longe do estigma da patologização.

2.1 Corpo-trans: reflexões sobre o corpo na experiência transgênera

O corpo sustenta o ser. Essa afirmação pode parecer óbvia e simplória, mas se analisada com cuidado, pode nos levar por discussões que estão longe da superficialidade. A começar, podemos tomar como exemplo o título do romance de Milan Kundera: *A insustentável leveza do ser*. Utilizando um raciocínio lógico, pode-se fazer a seguinte equação: se o corpo sustenta o ser, logo qualquer ser poderia ser representado por um corpo. Entretanto, como sugere o título da obra de Kundera, o ser, muitas vezes é insustentável; ou: a leveza, que podemos entender como a subjetividade que habita em cada um, pode ser, por vezes, impossível de se materializar em um corpo. Pode-se também questionar: que corpo é esse que sustenta um ser? E, ainda: que ser é insustentável em um corpo?

Longe de querer trilhar nosso raciocínio por meio de malabarismos filosóficos, a questão de que queremos tratar aqui é direta: o que pode um corpo? E ainda: o que é o corpo na experiência trans? Nesse sentido, nos importa problematizar a dinâmica do corpo que o entende enquanto mera tecnologia de sustentação discursivamente pré-determinada. Em outras palavras: nos interessa o corpo enquanto construção linguística em dinâmica metamorfose. Para tanto, pensar o corpo segundo a sugestão da insustentável leveza do ser nos parece apropriado por tratar a sustentação, física e material, como algo improvável e maleável a partir de determinada perspectiva.

Discutir os limites do corpo tem sido uma tarefa difícil e quase nunca conclusiva. Boa parte dessa dificuldade reside no fato de que, por muito tempo, o corpo tem sido matéria exclusiva do campo médico-biológico, ostentando o *status* de objeto científico – da ciência séria, da ciência que gira a economia do mundo – e, portanto, tal campo detém as verdades absolutas sobre o tema.

O contrato de exclusividade do corpo com as ciências médicas só possui brechas legais para com as religiões, sobretudo as cristãs (excluídos os sincretismos das religiões de matriz africana). Podemos dizer que o discurso religioso é o outro ator nas discussões sobre os limites do corpo e que, juntas, ciência e religião, ditam, ainda hoje, as verdades sobre ele.

Evidentemente há contrapontos. As ciências sociais, a filosofia, a literatura e o teatro podem ser entendidos como os contradiscursos, como agentes problematizadores da “verdade científica” que assola os limites do corpo, mas é importante dizer que tais campos do conhecimento não ostentam (e talvez nem queiram ostentar) o *status* da verdade científica. Entretanto, todos partem da observação e da análise social (no caso das ciências sociais e da

filosofia) ou da representação (no caso da literatura e do teatro) para tratar da matéria “corpo” tendo como objeto de desconstrução o próprio discurso médico-biológico.

Do que fora exposto, em linhas gerais, importa dizer que nossa compreensão sobre o corpo se afasta do discurso meramente biológico para alcançar o nível discursivo e que esse nível discursivo, apesar de mais subjetivo, implica materialmente na construção do corpo.

Voltemos para a afirmação inicial: o corpo sustenta o ser. Sustenta física e discursivamente. Por sustentação podemos entender as estruturas (ossos, tendões, músculos etc.) e também, numa interpretação mais abrangente, a sustentação de identidades.

Nos interessa aqui entender o corpo enquanto resultado discursivo das identidades e como esses discursos desencadeiam as materialidades que constituem os corpos. Para tanto, partiremos de premissas mais gerais para que possamos entender mais claramente o que designamos como corpo-trans.

Se o corpo funciona como interlocutor discursivo, significa dizer que diferentes épocas e diferentes sociedades produzem corpos distintos por meio dos discursos que circunscrevem tais esferas sociais. Significa dizer que o corpo é mutável, assim como são o tempo e a História, e que esse corpo é fonte de conhecimento, algo como uma fotografia em ação.

Por serem distintos na mesma proporção em que são distintas as sociedades, conseqüentemente são diferentes as maneiras de ler os corpos. Condicionadas às características com que comumente, em espaço e tempo determinados, tais corpos se constroem, as leituras que se fazem deles contribuem para isso. Vale dizer, então, que a escrita e a leitura dos corpos atuam conjuntamente na construção dessa sustentação de sujeitos:

As representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição de pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. Donde a miríade de representações que procuram conferir-lhe um sentido, e seu caráter heteróclito, insólito, contraditório, de uma sociedade a outra (LE BRETON, 2016, p. 15).

Entendendo essa característica básica e preliminar, do corpo enquanto um insólito discursivo, mas ainda assim material, que constitui a representação de um sujeito, passamos a pensá-lo a partir de uma delimitação temporal: a modernidade.

Todas as personagens que serão analisadas nesta pesquisa constituem um tecido temporal que chamamos comumente de contemporaneidade. Não nos cabe aqui problematizar os limites entre modernidade e pós-modernidade, mas, levando-se em consideração a própria nomenclatura utilizada nos estudos literários, falaremos de corpos que surgem numa era

moderna (para a história, para a sociologia etc.) e que possuem reverberações nos romances contemporâneos que constituem nosso *corpus* de estudo.

Portanto, fazendo referência à modernidade, diremos que a compreensão dos corpos foi influenciada pela individualidade do sujeito. O corpo que antes parecia condicionado às gramáticas estáticas de gênero, raça e nível social, passa a ser construído tendo a individualidade como manual. Não queremos dizer que anteriormente todos os corpos eram criados à semelhança de robôs, mas a diversidade das leituras possíveis (ou pelo menos aceitáveis) tinha um alcance limitado.

Se tomarmos como parâmetro o gênero, podemos dizer que o binarismo masculino-feminino exerceu e exerce um controle sobre os corpos, contaminando não apenas o gênero, mas principalmente as expressões de gênero ligadas ao masculino e ao feminino (a superfeminilidade e a masculinidade patriarcal e machista). Sendo assim, na modernidade, tal binarismo ainda é sustentado, mas os corpos têm consciência de que pode haver contestações nesse sentido. A modernidade, portanto, tem sido construída sob o signo da contestação e isso tem influenciado diretamente os corpos:

O corpo da Modernidade se torna um *melting pot* bem próximo das colagens surrealistas. Cada ator “bricola” a representação que faz de seu próprio corpo, de maneira individual, autônoma, mesmo se retira, para tanto, do ar do tempo, o saber vulgarizado das mídias, ou a casualidade de suas leituras e de seus encontros pessoais. É a um reconhecimento do progresso do individualismo na trama social, e de suas consequências sobre as representações do corpo, que um estudo das relações entre corpo e Modernidade nos impõe imediatamente (LE BRETON, 2016, p. 18).

Esse corpo refeito no discurso da modernidade será a base para o reconhecimento do corpo-trans, uma vez que as personagens dos romances analisados parecem ser conscientes da disposição ficcional que os corpos encerram. Vale esclarecer que por ficcional entendemos a capacidade que determinada categoria (no caso aqui especificado, o corpo) tem de reconstruir-se por meio do discurso, revelando novas possibilidades de realidades, de leituras.

Para esse entendimento, a teoria *queer* tem grande valia, pois é através de seus postulados que podemos afirmar o nível ficcional dos corpos. A ideia de performatividade de Butler (2015), que afirma ser o gênero uma construção social e que os corpos desempenham papéis previamente instituídos histórica e socialmente, papéis estes que podem ser moldados com o livre uso do corpo (daí a ideia de performatividade), dialoga diretamente com a leitura desconforme que se faz do corpo-trans:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2015, p. 26). Grifos da autora.).

O que Butler teoriza é justamente o desprendimento do sexo no corpo, isto é, a categoria “sexo”, que no curso da história vem ditando o comportamento dos corpos em sociedade, passa a ser questionada enquanto parte indispensável do processo de construção do gênero e, conseqüentemente, do próprio corpo.

Nesse ponto da discussão vale questionar o porquê de haver um esforço visível na manutenção do modelo sexo-gênero-corpo-orientação sexual. Esse modelo sustenta não apenas o discurso médico-científico, mas também o religioso e pauta-se na ideia da normalidade. Por outro lado, ele também revela a disputa por poder que se trava no âmbito do corpo. Se há a necessidade de afirmar-se exaustivamente como modelo único e preponderante, é porque, na outra extremidade, existem os corpos desconformes. Esses corpos reclamam para si o *status* de existência – mesmo que isso signifique uma nova maneira de existir, uma “segunda humanidade” – e desejam disputar o poder na esfera social enquanto subalternos:

Apesar de todo esse investimento, os corpos se alteram continuamente. Não somente sua aparência, seus sinais ou seu funcionamento se modificam ao longo do tempo; eles podem, ainda, ser negados ou reafirmados, manipulados, alterados, transformados ou subvertidos. As marcas de gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder. Os esforços empreendidos para instituir a norma nos corpos (e nos sujeitos) precisam, pois, ser, constantemente, reiterados, renovados e refeitos (LOURO, 2008, p.82).

A partir dessa perspectiva moderna, o entendimento que se faz do corpo passa a ter outras leituras possíveis para além do que determina o binarismo de gênero e isso implica dizer que o próprio gênero passa a ser questionado enquanto noção estanque e pré-determinada. Se os corpos performam identidades que escapam à narrativa binária do masculino-feminino, conseqüentemente a materialidade desse corpo pode ser, também, modificada:

Na versão do masculino e do feminino que eles/elas atualizam em suas performances está o componente mimético, no sentido interpretativo que o termo mimeses enseja. Não existe uma forma mais verdadeira de ser mulher ou homem, mas configurações de práticas que se efetivam mediante interpretações negociadas com as idealizações do feminino e do masculino (BENTO, 2014, p.127).

O processo de *mimesis* que circunscreve a existência dos corpos dialoga com o que dissemos anteriormente acerca da camada ficcional que existe na sua construção. Mimetizar comportamentos para alargar o limite do próprio corpo é o que está no cerne da questão quando se fala em corpo-trans.

O corpo-trans, por definição, é a experiência máxima da insustentabilidade do ser. É na experiência trans que se tem o ultimato da inconformidade entre o sujeito e o corpo, na qual o sexo, enquanto genital, não determina mais a performance que constitui o gênero. Comumente se ouve dizer que transgêneros são pessoas que nasceram “no corpo errado”. Essa afirmação precisa ser analisada com cautela, pois, a partir dela, podemos entender que o corpo-trans, muitas vezes, é o resultado de uma equação cruel.

Uma pergunta a se fazer talvez seja: o que é um corpo errado? Ao afirmar que alguém nasceu no corpo errado, invocamos, inconscientemente, uma série de ideias supersticiosas: quem nos deu esse corpo errado? É um defeito? Se sim, quem cometeu o equívoco? Não raramente as respostas para tais perguntas são religiosas: deus, ou um karma de vidas passadas.

Se analisarmos a questão com olhos mais meticolosos, talvez possamos pensar que o corpo errado foi construído pelo próprio discurso científico e religioso que determinou que o gênero de um corpo é definido tão somente pela genitália. Talvez também seja por isso que a inadequação – que antes de física, é psicológica – seja categorizada pela ciência médica como disforia de gênero, uma doença.

O que nunca nos chama a atenção é o fato de que causas psicológicas tenham como tratamento, quase que exclusivamente, técnicas cirúrgicas e hormonais que incidem diretamente no corpo físico. Se a própria ciência classifica as pessoas trans como sujeitos disfóricos no que concerne ao gênero, por que não analisar a questão pelo viés da psicanálise, por exemplo?

O protocolo transexualizador no Brasil requer acompanhamento psicológico por, no mínimo, dois anos para a administração da terapia hormonal e possível encaminhamento para a cirurgia de transgenitalização. Esse acompanhamento, contudo, tem o caráter diagnóstico, ou seja, de comprovar se o paciente é, de fato, transexual ou não (BENTO, 2016). O objetivo do acompanhamento psicológico não é o de tratar a transgeneridade no nível psíquico, mas sim autorizar a aplicação das técnicas de modificação corporal.

Sobre esse assunto, temos no livro *Transexualidade: o corpo entre o sujeito e a ciência*, uma severa crítica ao protocolo médico sobre a questão transexual:

O corpo de que a psicanálise trata – o corpo pulsional – é, pois, diverso daquele abordado pela biologia, a fisiologia e a anatomia. Recortado pela linguagem – nomeada por Lacan como campo simbólico –, o corpo pulsional é heterogêneo ao imaginário da anatomia corporal e – fato tão decisivo quanto espantoso – não está submetido exclusivamente a alguma lei natural. É assim que cabe à psicanálise, hoje, fazer a crítica de inúmeras práticas ditas de terapia corporal, que calcadas precisamente no ideal obscurantista de um retorno à natureza, desconhecem o fato de que o corpo, construído por meio da linguagem, só por esta é abordável, sendo partícipe de um real ao qual é impossível ter acesso. (JORGE e TRAVASSOS, 2018, p.32).

Tendo como pressuposto o que fora citado pelos autores em questão, não estaria a ciência apenas cumprindo o seu papel de mantenedora da normalidade das coisas? E, nesse caso, o corpo-trans não estaria servindo de motor para a engrenagem financeira por trás dos protocolos e das cirurgias de transgenitalização?

Outro ponto importante levantado pelos autores é o de que a transexualidade, bem como as modificações corporais, são ecos de uma homofobia disfarçada de vanguarda cirúrgica. Por muito tempo, e ainda hoje, se confunde gênero e sexualidade, isto é, confunde-se a construção e a expressão social de um gênero, ou de nenhum dos gêneros, com as práticas sexuais do indivíduo. As travestis, talvez, tenham sido o grupo que mais sofreu com esse desconhecimento, pois, por preferirem não se submeterem à cirurgia de transgenitalização, são consideradas como homossexuais que se travestem.

A ideia de que existem pessoas trans que são homossexuais ou bissexuais não é bem quista nos ambulatórios que tratam a transexualidade, pois o risco da destransição (pessoas que se arrependem da transição de gênero) é maior para essa parcela de pacientes. Sendo assim, a ideia de que o dispositivo da transexualidade é uma fábrica de “pessoas normais” merece um pouco mais de atenção:

Já a transexualidade parece ter com frequência uma função apaziguadora, tornando heterossexuais, a partir de uma adequação anatômica, relações homossexuais. Nesse caso, estamos diante de um retorno ultraconservador à heterocisnormatividade travestido de vanguarda transexual (JORGE e TRAVASSOS, 2018, p.122).

Em linhas gerais, os autores sugerem que a homofobia seria a propulsora da rápida resposta da medicina à problemática transexual, pois a “correção corporal” daria fim à questão homossexual, uma vez que, corrigido o corpo, a prática sexual da pessoa trans passaria a ser considerada heterossexual. Essa perspectiva não é de todo nova e já aparece como ponto de discussão na história da transexualidade há algum tempo. No livro *Transgender History* (2008),

Susan Stryker levanta dados de que, em meados do século XIX, vários estados americanos possuíam leis contra a prática pública do *cross-dressing*.⁵ Tal prática era confundida com a homossexualidade, que em 1850 era considerada crime nos Estados Unidos. Muitos transgêneros se identificavam com o *cross-dressing*, pois era nesse grupo que eles podiam expressar seus gêneros. Com a proibição, a busca por intervenções cirúrgicas aumentou e técnicas importadas da Europa começaram a ser difundidas em território americano:

For those transgender people who have felt compelled to change something about their embodiment, medical science has long offered the prospect of increasingly satisfactory interventions [...] But medical science has always been a two-edged sword – its representatives’ willingness to intervene has gone hand in hand with their power to define and judge. Far too often, access to medical services for transgender people has depended on constructing transgender phenomena as symptoms of a mental illness or physical malady, partly because “sickness” is the condition that typically legitimizes medical intervention⁶ (STRYKER, 2008, p. 36).

Além disso, pacientes em tratamento, recebiam autorização para andarem publicamente como *crossdressers*. Assim como no Brasil, nos Estados Unidos a narrativa da transexualidade é semelhante: a homofobia parece, de fato, ter sido a propulsora do que chamamos de vanguarda transexual, que tem funcionado como uma fábrica do que Berenice Bento chamou de transexuais oficiais, ou transexuais padrões.

A nossa definição de corpo-trans, contudo, foge à padronização do discurso médico sobre o corpo e sobre a adequação desse corpo “à alma”. O corpo-trans é, portanto, uma metáfora para as diversas possibilidades de se entender o gênero, sendo assim, ele não cabe na afirmação de que é um corpo errado que sedia uma alma desconforme. O corpo-trans é um corpo transgênero, que não necessariamente precisa sofrer modificações para se enquadrar na dinâmica “natural” dos corpos, como quer o dispositivo da cisheteronormatividade. O corpo-trans encerra a metáfora da insustentável leveza do ser, como um corpo que reconhece a impossibilidade de se apreender a totalidade do indivíduo, ciente de que as modificações cirúrgicas ou hormonais não são pré-requisitos imprescindíveis para a sua existência. O corpo-trans suporta o gênero-epifania.

⁵ Vestir-se de roupas que não são condizentes com o sexo biológico de nascimento. A prática do *cross-dressing* não necessariamente está ligada à prática homossexual.

⁶ Para aquelas pessoas trans que se sentiram forçadas a mudar algo em relação ao seu corpo, a ciência médica tem oferecido a possibilidade de intervenções cada vez mais satisfatórias [...] Mas a ciência médica tem sempre sido uma faca de dois gumes – a boa vontade de seus representantes tem ido de mãos dadas com o poder de definir e julgar. Muito frequentemente, o acesso ao serviço médico por parte das pessoas trans tem dependido da construção de fenômenos transgêneros como sintomas de doença mental ou doença física, em parte porque “doença” é a condição que tipicamente legitima a intervenção médica. (Livre tradução).

A narrativa do corpo-trans, entretanto, pode passar pelo protocolo transexualizador, pois é sabido que muitas pessoas trans necessitam das modificações cirúrgicas para alcançarem seus objetivos enquanto indivíduos. Contudo, vale salientar, que o corpo-trans, sobretudo alguns que serão objeto de análise neste trabalho, não compartilham da cartilha da transexualidade oficial de acordo com os protocolos médicos, como é o caso de Copi, em *As fantasias eletivas*, que se identifica como travesti e não menciona nenhum tipo de processo de modificação corporal no seu trajeto enquanto pessoa trans.

Contudo, a personagem do romance *Sergio Y. vai à América* é um exemplo de corpo-trans que se submete à cartilha do protocolo transexualizador enquanto etapa indispensável para a construção de sua identidade. No romance de Alexandre Vidal Porto temos um relato em terceira pessoa cujo narrador é um psiquiatra em fim de carreira. O romance relata a história de Sergio, uma pessoa transexual, em busca de ajuda profissional para compreender o seu processo de transição. Muitas vezes o texto se assemelha ao caderno de anotações onde o médico registra as informações do paciente, tendo, portanto, um tom clínico.

Desde muito cedo, Sergio Y. apresentava desconformidade em relação ao gênero ao qual deveria corresponder, tendo, inclusive, verbalizado aos pais que era uma pessoa transexual. Ao perceber que o que havia dito magoou a família, Sérgio resolve guardar para si o que já então sabia. Para resolver o problema, os pais de Sergio resolvem levá-lo ao terapeuta.

Durante a terapia Sergio percebe que não pode mais conviver no “corpo errado” e resolve viajar para Nova York onde realiza seu processo de transição e dá vida à Sandra. Contudo, todo esse processo acontece sem que o psiquiatra saiba exatamente que Sergio na realidade era uma pessoa trans. O médico só descobre muito tempo depois e é essa descoberta que o leva a revisitar o caso do paciente numa tentativa de descobrir onde ele falhou no diagnóstico.

Outros pontos de análise serão explorados posteriormente, mas o que expusemos até então é suficiente para representar a trajetória do corpo de Sergio. Primeiramente é importante apontar o fato de que a transexualidade é algo que está, inicialmente, ligado a um estado mental, isto é, a personagem sente que não pertence à cartilha social do que comumente se designou como masculino. Esse é um dado importante porque a partir dele é que o discurso médico classifica a transexualidade enquanto um transtorno mental. Em seguida, Sergio começa o seu processo de transição em outro país para adequar seu corpo ao gênero feminino.

Pode-se inferir que o corpo, no caso de Sergio, mimetiza a transição que primeiramente aconteceu no nível do gênero. Sandra é, portanto, a concretização de um percurso discursivo que culminou na mudança total do corpo. Esse discurso se refere à desconformidade que

anteriormente se instaurava entre o gênero do nascimento e o corpo de Sergio. No decorrer da narrativa, é explicado que Sandra atendeu a todas as etapas do protocolo transexualizador, a saber: sessões com psicólogo, hormonioterapia, até chegar à cirurgia de transgenitalização.

Sandra representa a forma mais inteligível do corpo-trans: um indivíduo que passou por um processo terapêutico para adequar o corpo ao gênero com o qual se identifica. De acordo com Berenice Bento (2014), Sandra é um exemplo do transexual oficial, isto é, aquele que foi oficializado pelo discurso médico em nível universal, geralmente iniciado com o diagnóstico de transtorno de identidade de gênero que culmina na cirurgia de transgenitalização e na aproximação do corpo ao ideal da ultrafeminilidade ou da ultramasculinidade.

Nesse exemplo, o binarismo de gênero permanece como uma extensão que se sobrepõe à experiência transexual. Sandra é um produto do discurso médico, do discurso da adequação. No romance, fica claro que Sergio é um adolescente triste, a personagem revela sua transexualidade através da introversão e de um comportamento depressivo. Nesse percurso, o protocolo transexualizador é respeitado e acelerado, pois Sandra é uma mulher rica, cuja família apoiou sua decisão de transicionar de gênero, e isso, no Brasil, não é a realidade de boa parte das pessoas trans que precisam esperar anos até terem a oportunidade de realizarem a cirurgia de transgenitalização pelo Sistema Único de Saúde.

Entretanto, o corpo-trans não pode ser interpretado apenas por meio do protocolo transexualizador que cria corpos oficialmente inteligíveis ao crivo do discurso médico. Por ser um processo (assim como toda construção corporal), o corpo-trans primeiro acontece no nível discursivo e, portanto, se dá de maneira distinta para cada indivíduo. Em outras palavras, o corpo-trans também pode seguir gramáticas distintas daquela que cria o transexual oficial.

A infelicidade que aparentemente toma conta de Sergio antes da transição está diretamente ligada ao corpo, ou melhor, à definição de corpo que deveria respeitar o gênero previamente determinado. A personagem representa bem como é difícil compreender que gênero e sexo são categorias distintas, pois a história sempre nos disse que o gênero que nos é dado antes do nascimento⁷ deve perfazer um percurso que caiba em um corpo que também já foi previamente determinado.

Tendo Sandra como exemplo, podemos afirmar que o corpo-trans está duplamente em desconformidade: 1) por não corresponder à expressão de gênero previamente determinada; 2) por reconfigurar mimeticamente a materialidade de um outro gênero. Sendo assim, o corpo-trans perpassa um caminho complexo em busca de uma inteligibilidade.

⁷ Quando ainda somos fetos em desenvolvimento a influência do gênero já se faz presente no momento em que, na mesa da ultrassonografia, o médico fala: “é um menino” ou “é uma menina”.

Vale salientar, contudo, que essa inteligibilidade nem sempre é entendida, mesmo para aqueles transexuais oficiais, de acordo com a classificação de Bento (2014). Isso porque o sistema⁸ parece não estar preocupado com a legitimidade desses corpos. Por sistema entendemos a configuração de uma sociedade pautada no corpo cujo gênero determinado no nascimento condiz com a genitália. Isto é, o sistema é formado por pessoas cisgêneras e seus privilégios em relação aos transgêneros.

O sistema, portanto, toma como normal e inteligível somente os corpos em conformidade com o padrão genital-gênero-corpo excluindo o corpo-trans e suas identidades transgêneras (pessoas não binárias, *gender fluid*, etc.).

O corpo-trans, portanto, é um ato de resistência, ele se impõe ao binarismo de gênero (mesmo que muitas vezes caia na armadilha desse binarismo, sobretudo na busca pela adequação ao padrão cisgênero de inteligibilidade). Ele desafia séculos e séculos de discurso histórico-científico centrado na cisheteronormatividade, e ele quer ser legitimado no espaço das relações de poder que circunscrevem os corpos. Ele também quer sobreviver para além das estimativas que dizem que a vida média das pessoas trans no Brasil é de trinta e cinco anos.

Ao selecionarmos textos literários cujas personagens tomam forma por meio de corpos-trans, queremos atentar para o fato de que a literatura é, também, um campo de resistência onde são projetadas experiências que, na maioria das vezes, são colocadas à margem. O tema da transgeneridade deixa o porão para ocupar o espaço principal nesses romances que verbalizam a gramática dos corpos desconformes, representando as diferentes experiências na sua construção e denunciando a violência do sistema pautado na normatividade das relações de gênero, sexualidade e poder⁹.

2.2 Teoria *queer* e campo literário

A discussão sobre o corpo-trans pauta-se, em parte, nos pressupostos da teoria *queer*, a saber: considerar o corpo e o gênero enquanto constructos discursivos e, por isso, subjetivos; desorganizar a ideia binária dos gêneros e a ligação direta entre gênero e órgão genital;

⁸ Utilizaremos o termo “sistema” em consonância com os usos sugeridos na dissertação de mestrado de Viviane Vergueiro Simakawa (2015) intitulada *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*, na qual a autora aponta a influência política que a cisgeneridade (e o sistema) exercem sobre os corpos e identidades de gênero desconformes.

⁹ Aqui cabe pensar também sobre como o capitalismo e a ideia de procriação, apontada por Federici (2017), está diretamente ligada ao regime de poder que se instaura através do sistema e que coloca o corpo-trans em um local de ilegitimidade quando a procriação só se faz possível por meio da utilização das genitálias de origem destes corpos.

desmantelar o discurso científico no que se refere à leitura que se faz do transexual oficial, ampliando a discussão acerca das identidades transgêneras, tendo o corpo como objeto de análise e de existência/resistência.

Por definição, podemos dizer que *queer* é aquilo ou aquele que surge contra a assepsia higienista da heteronormatividade compulsória. Ou: aquilo que se revela estranho, dissidente, transgressor. E ainda: epistemologia pós-tudo, hoje isso, amanhã aquilo; quer-se o direito de uma pós-identidade, diferente daquela que coloca a homossexualidade em uma caixa translúcida de aceitação à semelhança da heterossexualidade.

Se falamos em uma epistemologia *queer*, pressupomos que há um modo *queer* de pensar, anarquista em certa medida, que visa a desestruturar uma política comportamental que se instaura como natural e normal. No Brasil, o termo vem sendo utilizado amplamente em diversas áreas do conhecimento, sendo a educação uma das principais, por meio dos estudos de Guacira Lopes Louro (2008).

A pesquisadora idealiza um currículo *queer*. Tarefa difícil já que a escola é, sumamente, uma instituição e, como toda instituição, é regulada por dogmas estabelecidos há pelo menos alguns séculos. Como tornar o currículo *queer* se há a “escola com partido” (ultraconservador)? Como tornar o currículo *queer* se os planos estaduais e municipais de educação proíbem as discussões de gênero e sexualidade nas escolas? Aparentemente as pesquisas parecem estar perante uma esfinge a ponto de devorá-las.

O fato é que o *queer* existe. E a insistência da academia em tentar trazer esses assuntos para discussão é, de certa maneira, *queer*. Desafiar a política, que a todo custo tenta invisibilizar as identidades de bordas (para utilizar um termo de Spivak), requer alguma coragem nem sempre bem vista.

Queremos dizer que há uma política *queer*. Conceituamos: práticas que minam as políticas do corpo, do sexo e do gênero, extrapolando as suas barreiras para alcançar os discursos de poder que estão atrelados aos usos desse corpo, desse sexo e desse gênero. Em outras palavras, são atos políticos que denunciam a soberania das normalidades machistas, heterossexuais e binárias e suas consequências em nível social.

A política *queer* é o grito de “*we’re here, we’re queer, get used to it*¹⁰” que remonta à rebelião de Stonewall e que ecoa nos atos mais simples como poder usar o banheiro de acordo com o gênero que o indivíduo escolhe para si.

¹⁰ Estamos aqui, somos *queer*, acostumem-se! (Livre tradução).

Entender a política através da ótica *queer* significa abarcar em uma proposta “guarda-chuva” toda gama de identidades desviantes do eixo heteronormativo que regula a sociedade. Aprofundando mais a discussão podemos mesmo dizer que a teoria *queer* traz novas formas e novos conhecimentos para o âmbito político, isto é, lança novas diretrizes sobre a maneira de se fazer política. É por isso que se fala do potencial político da teoria *queer*, que não se prende apenas aos estudos de identidade de gênero, mas que alcança a sociologia, as artes e a educação.

E no que se refere à literatura, que espaço tem a teoria *queer* no campo literário? Podemos dizer que a teoria *queer* funciona como um esquema de representação de discursos minoritários, sobretudo aqueles que se referem ao gênero ou a práticas sexuais dissidentes. Por seu caráter interseccional, acreditamos que a teoria *queer* tem contribuído com a crítica literária, também, para o protagonismo das escritoras, uma vez que contesta os cânones majoritariamente masculinos, brancos e de classe média. Basta observar o estudo de Regina Dalcastagnè sobre a preponderância masculina nas publicações brasileiras para termos ideia de o quanto é importante feminilizar o cânone:

Só para citar alguns números, em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2006 e 2011, foram premiados 29 autores homens e apenas uma mulher (na categoria estreador, do Prêmio São Paulo de Literatura). Outra pesquisa, mais extensa, coordenada por mim na Universidade de Brasília, mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico (DELCASTAGNÈ, 2012, p. 14).

Vale salientar também que a teoria *queer* surge como um dos pilares dos Estudos Culturais, o que sugere que, dentro da perspectiva culturalista das identidades pós-modernas e da maleabilidade identitária, os estudos *queer* contestam as leis do patriarcado e da cisheteronormatividade, as quais têm ditado as regras que vigiam os corpos femininos, transgêneros e homossexuais.

Apesar disso, a ideia de se analisar a literatura sob a ótica dos Estudos Culturais e, conseqüentemente, da teoria *queer* é, ainda hoje, motivo de discussão dentro e fora dos muros da academia. Na esfera acadêmica pode-se mesmo dizer que os estudiosos se separam em dois blocos: os culturalistas e os tradicionalistas.

Nessa segregação, leva-se em consideração, principalmente, o receio de que os estudos literários (teoria da literatura e crítica literária) se confundam com a miscelânea de disciplinas adicionadas ao caldeirão dos Estudos Culturais e percam, portanto, o *status* de conhecimento específico e intelectual (no sentido elitista da palavra).

Esse medo direciona a discussão por caminhos que, muitas vezes, sedimentam discursos agressivos como, por exemplo, o capítulo final do livro *Altas Literaturas* (1998), de autoria de Leyla Perrone-Moisés, no qual a ensaísta se posiciona a favor da ideia de cânone e se opõe incisivamente aos Estudos Culturais. A autora não cogita, sequer, uma possibilidade de diálogo interdisciplinar, ela radicaliza e profetiza que a literatura pode cair em um esquecimento inevitável ocasionado pela abordagem culturalista desenfreada:

Confinados a um espaço cada vez mais estreito, os estudos literários têm modificado seus currículos, programas e métodos, adequando-os a essa tendência que não é mais a do diálogo entre as disciplinas (interdisciplinaridade), mas perda de suas especificidades (que poderíamos chamar de a-disciplinaridade) (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.191).

Podemos verificar o reflexo dessas discussões ao analisarmos brevemente uma tese de doutoramento do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE) em que autora desenvolve um estudo sobre *mimesis*, segundo a perspectiva de Luiz Costa Lima, na análise do romance *Balada da Infância Perdida*, de Antonio Torres. Na pesquisa (realizada dez anos após a publicação do livro de Perrone-Moisés), a autora põe em questão um dos principais temas abordados pela moderna teoria da literatura: o sistema de representação mimética, juntamente com apontamentos acerca da Estética do Efeito, desenvolvidos por Wolfgang Iser, em comparação à abordagem dos estudos culturais. No resumo de sua tese ela escreve:

Apresentamos, depois, os principais aspectos sob os quais a literatura é considerada pelos estudos culturais: primeiro, a obra literária é vista como um produto cultural entre outros que envolve relações sociais e culturais conflitantes e desiguais; segundo, a relação entre realidade e ficção não é problematizada adequadamente; e, terceiro, os estudos culturais centram seu olhar nas relações extrínsecas da literatura desprezando o caráter estético-literário da obra (COSTA, 2010, p.5).

O trecho acima resume bem o posicionamento que alguns críticos adotam em relação aos estudos culturais quando estes se propõem a analisar um material que, para os estudiosos da literatura, não é próprio do seu campo epistemológico. Partindo da ideia pré-concebida de que para os culturalistas tudo é visto como um produto da multiculturalidade, do pós-

colonialismo ou do entre-lugar – sendo, portanto, a literatura nivelada como um epifenômeno social e cultural – os críticos ditos tradicionalistas fecham-se em suas barreiras erguidas em nome da estética. No desenvolvimento da tese, a autora chega ao cerne da questão ao dizer que:

Se uma visão tradicional da literatura é questionada por estar impregnada de interesses, uma análise cultural de textos literários não deixa igualmente de estar envolvida por questões de valor e interesse social. Os estudos culturais ao focarem como os textos literários representam certa visão de mundo, acrescentam à literatura uma função representacional (COSTA, 2010, p.74).

Em conclusão, a tese defende que a ideia de *mimesis* não anula a perspectiva extrínseca da análise literária, mas, ao contrário, colabora com a visão de que através da *mimesis* é possível compreender que a literatura parte sempre de uma realidade social, que é transposta para o universo diegético através de aparatos estético-ficcionais, possibilitando novas leituras de realidades. Sendo assim, a especificidade da obra literária enquanto fenômeno estético estaria segura sem que seja necessário anular a realidade social, ou seja, o conceito de *mimesis* por si só já daria conta da parte cultural que a literatura demanda. Por outro lado, os estudos culturais são “culpados” por reduzirem a literatura a mero epifenômeno da sociedade, não sendo capazes de realizar uma apreciação estética do texto.

Em estudo realizado por Geraldo Ramos Pontes Junior (2014), no qual são analisadas duas décadas de atuação dos Estudos Culturais no âmbito da crítica literária, o autor chega a conclusões similares das que foram desenvolvidas na tese de doutorado mencionada: de que, de uma maneira menos específica, os estudos literários já abordavam aspectos culturais em suas análises. Entretanto, a grande contribuição de Pontes Junior está no fato que se refere à descentralização dos cânones literários e na escrita ficcional como representação de parcelas excluídas da sociedade, seja no tocante à nacionalidade, ao gênero ou à sexualidade desses excluídos.

Nesse ponto, é necessário reconhecer que os Estudos Culturais proporcionaram um alargamento do que pode ser considerado objeto de estudo da crítica literária. Se antes já se verificava a abordagem cultural nos estudos literários (sociocrítica), agora os Estudos Culturais demandam uma abordagem que está preocupada em saber como se representa e quem está sendo representado nos estudos literários. Sendo assim, a abertura dos cânones acontece de maneira plural, democratizando o campo dos estudos literários:

A literatura, diante de uma série de problemas como forma de falar ao coletivo, decifra as mudanças e tantos outros discursos, ora pondo-os em cheque, ora ratificando-os nos limites de sua existência como discurso

autônomo.[...] É justamente na escrita de autores descentrados que se percebe o debate entre literatura e transformações sociais, assim como o desenvolvimento de ensaios problematizando a questão social pelo viés da inserção da literatura daí emergente no horizonte cultural (PONTES JR., 2014, P. 31).

Tendo em vista essa breve exposição, não pretendemos realizar qualquer juízo de valor dos exemplos que foram apontados, mas é interessante observar que neles as ideias se repetem: os estudos culturais nunca são dignos de realizar uma análise literária satisfatória por estarem preocupados tão somente com as questões sociais, englobando várias disciplinas das ciências humanas em um caldeirão muito amplo de conhecimento. Além disso, os “defensores da literatura” quase nunca acreditam em um diálogo possível entre estudos literários e estudos culturais. O que se vê são posicionamentos extremistas em que se travam verdadeiras disputas intelectuais que, na verdade, resumem-se em questões de ordem seletiva: quem pode fazer crítica literária? Ou: quais textos podem ser dignos de serem lidos criticamente?

Aqui fica claro o caráter elitista que circunscreve o ambiente acadêmico e que direciona essa discussão. Parece-nos que a problemática maior em relação aos Estudos Culturais diz respeito à capacidade que tais estudos possuem de desestabilizar instituições caracterizadas, historicamente, pela segregação social de quem as compõe, como os centros universitários, as academias de letras etc.

Ainda sobre o tema, Eneida Maria de Souza acredita que a diluição das fronteiras que separam determinadas áreas do conhecimento é um movimento natural da ciência e afirma que:

Os estudos contemporâneos situados no campo das ciências humanas colocam-nos diante desse desafio, incitando-nos a não só nos interessarmos pela especificidade disciplinar como a ampliarmos o olhar frente aos cruzamentos e afinidades transdisciplinares (SOUZA, 2002, p. 23-24).

O pretenso apagamento de fronteiras disciplinares em nenhum momento significa a perda de especificidade. Sendo assim, o que Souza sugere é justamente um diálogo em que a literatura possa circular entre esferas diversas de conhecimentos sem que tenha seu aspecto estético-ficcional comprometido. Compartilhamos dessa hipótese e gostaríamos de realizar uma tentativa de aproximação entre a teoria *queer* e a literatura tendo como foco o eixo político que circunscreve ambas.

O nosso *corpus* de análise ocupa esse lugar de descentralidade, são textos ficcionais que reverberam o discurso das minorias e que desafiam as paredes da academia ao convidar os

estudos literários para o debate norteado pelos Estudos Culturais. São textos que se colocam como representações importantes para os estudos de gênero em relação com a crítica literária.

Quando falamos em política, não queremos dizer que os romances selecionados como *corpus* desta pesquisa são panfletários de determinado posicionamento político, queremos dizer, na verdade, que tais textos são capazes de desestruturar o discurso político com que comumente as categorias de gênero, sexualidade e corpo são embasadas. Quando uma travesti se coloca como principal emissora de sua história, contando, por meio de um relato ficcional, como é sua experiência de transição e de imersão no universo da prostituição, como sugere o livro de Amara Moira, a força política desse relato proporciona uma ruptura na maneira com que o discurso do imaginário social tem tratado as travestis no curso da história.

Nesse ponto, a literatura traça fortes laços com os Estudos Culturais ao democratizar a discussão acerca de tais experiências e desestruturar os discursos “oficiais” e “verdadeiros” sobre as identidades trans. O *corpus* de análise, não apenas pelos temas que aborda, mas pela maneira como reverbera as vozes até então deixadas à margem do cânone literário, possui uma força contestadora que o aproxima de uma postura *queer*, isto é, de um posicionamento que visa à desautomatização das construções sociais que circunscrevem os gêneros, a sexualidade e o corpo, construções estas pautadas no discurso médico-biológico e no discurso religioso que sedimentaram a visão binária e cisheteronormativa. Apesar de acreditarmos ser impossível o desprendimento total dessa visão binarista, uma vez que precisamos dela para podermos nos opor a ela, em um exercício perene de síntese, tais textos atuam para contestá-la, e para lançar luz sobre outras formas de se entender o indivíduo.

2.3 O estatuto ficcional da literatura e dos gêneros: uma questão de política

Levando-se em consideração o potencial político dos estudos *queer*, nosso intuito aqui é o de colocá-lo em diálogo com a política da literatura¹¹. O texto literário segue uma gramática própria, ou seja, a gramática da política da literatura, a qual não restringe ou classifica fatos linguísticos em nomenclaturas imemoráveis, mas propõe um alargamento do limite do sensível.

¹¹ Rancière fala sobre a política da escrita e sobre o potencial político da arte de maneira geral. Sempre que nos referirmos à política da literatura estaremos fazendo uma aproximação com a política da escrita e com a política da estética também.

Essa perspectiva sugerida por Rancière (1995; 2009) parece possibilitar o diálogo entre as políticas *queer* e a política da literatura quando a aproxima de uma ideia trans(viada)¹². Se a percepção *queer* causa mal-estar nas formas instituídas das políticas do corpo, sexo e gênero, de maneira similar, a literatura opera uma política de subversão da realidade instaurada. Portanto, o escritor/poeta é partidário de uma forma peculiar de perceber o mundo. Se a política impõe diretrizes, a literatura as sugere, e ao sugerir, desmantela o discurso político, assim como o faz o olhar *queer* sobre a heteronormatividade.

Não queremos dizer com isso que todo texto literário possui essa força política, mas concordamos com Rancière quando o mesmo diz que o simples fato de escrever e de construir realidades possíveis a partir da escrita já é, em si, um ato político por estabelecer outras formas de entender a realidade e de contestar o *status* de verdade. Podemos inferir, portanto, que a política da escrita se instaura no ato de escritura e não somente na temática do texto.

Essa característica do texto literário constitui o que Rancière denomina de práticas estéticas, que são:

[...] formas de visibilidade das práticas das artes, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Essas outras maneiras de fazer o que comumente se faz ou se toma como “normal” é perceber que há outros níveis de interpretação no que diz respeito às formas de visibilidade. É nesse sentido que a escrita alcança uma dimensão política, ela reorganiza – por meio da desorganização – discursos impostos em nome de uma pretensa normalidade: “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem [...], porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e das condições”. (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

A aproximação feita tem o intuito de demonstrar que o termo *queer* ultrapassa o sentido restrito de alguma coisa que obrigatoriamente envolva sexualidades destoantes. *Queer* é isso também, mas quando dizemos que a política da literatura é, por excelência, *queer*, queremos fazer ver que a força da estética do texto literário em modificar discursos estanques e em dar

¹² Gostaríamos que o termo “trans(viada)” fosse entendido em sua acepção *queer*, isto é, “trans” referindo-se às identidades transgêneras e “viada” como *queer* (estranho, bicha, numa tradução livre do inglês), seguindo a sugestão de Berenice Bento (2017) no livro *Transviad@as: gênero, sexualidade e direitos humanos*.

visibilidade aos discursos à margem a coloca em um patamar tão intenso quanto a política do corpo reivindicado pela teoria *queer*.

Tendo a linguagem como a instituição da literatura, a política da escrita (da literatura), se possível for exemplificar, funciona da seguinte maneira: o escritor/poeta é o detentor dessa linguagem e, ao produzir o texto, sua tarefa é destituir essa linguagem. A linguagem é destituída de sua aderência à realidade social, isto é, na literatura, a linguagem passa a desempenhar outras funções além daquela de nível informativo. Em outras palavras: o alargamento das possibilidades do real é a política da literatura.

A teoria dos mundos possíveis, que Dolezel (1997) desenvolve, dialoga com a política da escrita de Rancière: ambas firmam suas possibilidades na crítica à razão, na crença em uma razoabilidade da organização do real. Dessa maneira, ao artista cabe a tarefa de renovação do mundo através da linguagem. A literatura firma um compromisso contra o desencantamento do mundo e, ao mesmo tempo, a favor da indignação do que esse mundo representa. Diferentemente da política em seu sentido restrito (essa dos partidos e das corrupções), a política da literatura é o constante encantamento do mundo, é a consciência de que o combustível vital da arte é o encantamento que decorre da capacidade de recriar o real.

Vale salientar que o vocabulário utilizado (encanto, esperança, vital), aparentemente piegas e pouco preciso, tem que ser entendido em toda a sua potência política, ou seja, se há uma força que nos pressiona e nos sufoca a desacreditar na estética (em algo que nos apresente outras escapatórias à arma apontada para as nossas cabeças, também conhecida pelo nome de “realidade”) então esse vocabulário é o exemplo mais concreto de resistência que a literatura pode exercer sobre a realidade.

As intersecções entre política *queer* e política da literatura estão também na descaracterização da crença absoluta no real, na desautomatização das gramáticas sociais e na criação de mundos possíveis. Mas de que maneira ambas alcançam seus objetivos? Penso que a teoria da literatura e a teoria *queer* exercem suas políticas de diversas maneiras, mas acredito que é através do estatuto da ficção que elas encontram seus dispositivos em prol de suas políticas.

Nesse ponto, escolho, como eixo paradigmático, falar sobre a construção do gênero e de como a literatura atua na perspectiva de desconstruir o binarismo (ou de pelo menos propor uma zona interseccional difusa na qual a capacidade de questionar tal binarismo é possível) com que comumente este gênero vem sendo analisado. Uma incursão nos principais pontos teóricos acerca da teoria *queer* parece necessária, entretanto, não intento realizar uma revisão

de literatura e muito menos me perder nas armadilhas teóricas que a própria teoria arma para si mesma.

Como já foi dito, a literatura usa a linguagem como ferramenta na construção de seus mundos possíveis. Seguindo o mesmo raciocínio, a teoria *queer* também tem na linguagem seu principal dispositivo de desconstrução. Judith Butler credita à linguagem a importância da performatividade dos corpos (e conseqüentemente dos gêneros), isto é, é por meio da linguagem com que os corpos se revestem (vocabulário, vestuário, gestos) que os gêneros podem ser observados. Essa perspectiva vai de encontro ao que vaticina o discurso médico-biológico, para quem os gêneros se dão em consonância com o órgão genital do indivíduo.

Em determinado ponto da sua teorização labiríntica e complexa em *Problemas de gênero* (2015), Butler diz que os corpos ficcionalizam o gênero, contudo a filósofa não explica como isso acontece. Nesse ponto, acredito que a literatura tem uma explicação para a imprecisão do pensamento de Butler: a teoria da ficção. Claramente o estatuto do ficcional (as teorias acerca da ficção) não se restringem ao campo literário, mas é por meio da teoria da literatura que procuro entender o dispositivo ficcional do gênero a partir de uma epistemologia *queer*.

Ao pensarmos que o texto literário opera a sistemática da construção de mundos possíveis, partindo da realidade social para ultrapassá-la, estabelecemos uma aproximação entre gênero e literatura, pois o gênero também parte da realidade (os masculinos e os femininos) para se recriar. A realidade do texto ficcional não surge de um vácuo, ou de um mundo absolutamente estranho, na verdade, ele organiza e apresenta o mundo e o real de outras maneiras. Assim, cria-se o efeito de “coisa nova”, e, compartilhando da ideia de “que a ficção literária não é miragem do real, mas um outro modo de sua apreensão pelo discurso” (COELHO, 2002, p.6), podemos inferir que assim também atua a ficcionalidade do gênero, por meio de novos modos de apreensão do discurso, novos meios de se ler os corpos.

O gênero está encriptado no corpo que é transpassado pela linguagem. Esse corpo, por sua vez, só faz sentido quando posto em circulação numa esfera discursiva a qual pressupõe, pelo menos, duas leituras: a dele mesmo e o que se fala dele, isto é, o corpo e como os outros leem esse corpo.

Uma equação semelhante pode ser feita quando nos detemos à questão da literatura: também feita por/na linguagem, o texto literário (re)cria a vida, produzindo novas possibilidades de real, por meio do que Iser e sua Estética do Efeito denominam de fingimento:

Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. [...]. Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário. (ISER, 2002, p. 957).

Segundo essa perspectiva, a literatura não é apenas uma linguagem estranha, desviante – como queria uma parcela dos formalistas russos – mas é também e, sobretudo, capaz de “desrealizar” o real e moldá-lo num universo diferente (diegese). Essa relação, por sua vez, não se faz por meio da anulação do real concreto, ou da sua simples representação no universo literário, mas sim pela recriação e reapresentação desse real. Isso nos permite dizer que mesmo a ideia estritamente mimética da literatura (defendida por muitos) deve ser compreendida, também, como uma possibilidade criativa, uma vez que seleciona dados da realidade empírica para ressignificá-los.

Portanto, a relação entre gênero e literatura não está apenas no nível superficial de quem escreve o texto literário (se homem, mulher, ou as minorias sexuais), ou das representações femininas e *queer* nos textos literários (literatura como espelho do mundo), mas tal relação pode ser entendida como dispositivo do próprio fazer literário, e alcançar outros universos (diegético, psicanalítico, social). Observa-se isso quando relacionamos a natureza discursiva do gênero com a natureza ficcional da literatura, ambas calcadas no trabalho “metamorfoseador” da linguagem.

Toda essa teorização acerca do discurso literário serve, talvez, para pensar que a política da literatura explica a dimensão ficcional do gênero quando, por exemplo, permite que um autor ou autora crie narradores cujos gêneros são diferentes dos seus próprios, ou quando um texto cria personagens e enredos que desconstroem o imaginário social e higienista de uma heterossexualidade compulsória, por exemplo. Temos, na literatura, diversos exemplos disso: de Virginia Woolf e seu *Orlando*, passando por Fernando Pessoa, Thomas Mann, até Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst.

A diferença entre a política da literatura e a política *queer* talvez resida no fato de que a teoria *queer* parte de uma atitude por vezes panfletária e atua por meio de uma teorização e metodologia difícil de seguir, seja pela fluidez dos conceitos, ou pela própria atitude de se fazer incompreensível. A literatura alcança o nível de desconstrução (para usar um termo pós-estruturalista) sem que seja necessário teorizar sobre o fato. Explico: a literatura, por meio da linguagem (e aqui me refiro ao eixo sintagmático do texto) desestabiliza o real através de

recursos narrativos e imagéticos sem que seja necessário justificar. O texto é a sua própria justificativa.

Citemos como exemplo o romance *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron. Cleópatra, uma mulher trans, protagoniza a narrativa na qual sua identidade de gênero se molda de acordo com as técnicas narrativas utilizados pelo autor. Primeiramente, o texto é contado em primeira pessoa, a pessoa de Cleópatra que rememora sua vida desde antes da transição. Em seguida, o irmão de Cleópatra encontra um livro, a biografia de Elizabeth Taylor, no qual estão inúmeras anotações e que parece ser um diário com datas e acontecimentos da fase da vida em que Cleópatra perdera a memória e estava no hospital.

As técnicas narrativas utilizadas representam as fases da transição da personagem. O eu atual que rememora o eu do passado masculino; o esquecimento de ser quem foi para adotar uma nova identidade; e a Cleópatra ela mesma. O *mise en abyme* utilizado pelo autor funciona como um portal que guia o irmão de Cleópatra (e o leitor) na trajetória da construção do corpo-trans e do desvendamento da história da personagem.

O corpo-trans compreende a capacidade tecnológica de modificar o gênero no que se refere aos usos performáticos que os indivíduos desempenham. No caso específico de *Do fundo do poço se vê a lua*, Cleópatra é um exemplo desse corpo-trans, da metamorfose que um mesmo corpo pode sofrer em função de um ideal de gênero, pois desde criança essas tecnologias de gênero (vestimentas, linguagem verbal e física etc.) já se mostravam presentes na experiência da personagem.

Importante dizer que é o olho analítico que reconhece as nomenclaturas e as teorizações acerca do corpo e do gênero. Cleópatra apenas vive na diegese e sua existência é claramente um corpo estranho, seja dentro da narrativa, ou na própria realidade (e toda a problemática que essa palavra carrega). A política da literatura é justamente essa visão do incômodo sem que seja necessária uma apresentação. O texto literário representa a realidade através da linguagem e joga para o leitor a responsabilidade de agir após perceber que há outras formas de processar a verdade com que até então estava habituado.

Ao criar uma narrativa na qual uma personagem transexual fala sobre sua experiência corporal e de gênero, bem como da dificuldade e da violência que giram em torno das identidades trans, Terron escolhe afrontar o binarismo de gênero que desde sempre teima em classificar as pessoas em naturalizações estereotipadas do masculino e do feminino, tendo como referência tão somente o órgão genital.

Vê-se, no romance, que a política da literatura, assim como a política *queer* se encontram na capacidade que ambas possuem de desestabilizar a “verdade” que vem sendo

historicamente imposta no que se refere às relações de poder que circunscrevem os discursos sobre o gênero e sobre o corpo. Ao sugerir outras realidades possíveis, ao mesmo tempo em que denuncia o local de subalternidade que as pessoas trans ocupam nas sociedades excludentes de hoje e de sempre, o romance de Terron nos direciona para uma catarse e nos faz perceber a complexidade das experiências que são inerentes às pessoas trans, através de um caminho que segue pela via estética.

Cleópatra é, portanto, a imagem da desconformidade e da subalternidade, pois desafiou os limites de algo que também é uma construção política: o corpo. A transexualidade que define esse corpo, questiona os discursos que legitimam o corpo cisgênero, desconstruindo a ideia incipiente de gênero = sexo = corpo. Sendo assim, faz-se necessário refletir, também, sobre a política que circunscreve os corpos para entender melhor a dinâmica desse corpo-trans.

2.4 Corpo-ficção: performatividade e representação literária

Em face do que foi exposto até aqui, gostaríamos de acentuar o protagonismo do corpo na nossa abordagem tendo como referência o conceito de performatividade e da política do devir corporal. Já citamos o quanto a teoria *queer* é importante para a compreensão do corpo-trans e para a leitura que fazemos do gênero, tendo como base a categoria “ficção”, e com ela seguimos para entender a performatividade que sedimenta a construção dos gêneros e do corpo.

O corpo-trans é um corpo-ficção, pois carrega consigo a inevitável experiência de recriar-se como um corpo em constante mutação, seja para caber nos critérios das expressões de gênero, seja para desafiá-las. Nesse contexto, parece que o corpo é impossibilitado de existir desprendido do gênero, como se fosse um receptáculo que se preenche com atributos culturais, um fantoche do gênero. Entretanto, essa interpretação deve ser problematizada, pois o corpo em si já é uma situação (como disse Simone de Beauvoir) e enquanto tal, passível de construção, sem necessariamente ter que pagar tributos ao gênero ou ao sexo:

Nos limites desses termos, “o corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos o corpo é representado como um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o “o corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. (BUTLER, 2015, p. 29-30. Destaques da autora.).

Sendo assim, é interessante que se observe a performatividade enquanto um fenômeno que atinge diretamente os corpos e não apenas os gêneros, pois são esses corpos que possibilitam, por meio da repetição ou da subversão, as marcas de gênero.

A performatividade, segundo Butler, pressupõe atos ilocucionários que desempenham ações legíveis na superfície do corpo, o que permitiria identificar traços de expressões de gênero por meio da repetição de determinadas ações (BUTLER, 2015). Diferentemente de uma performance, que precisaria de um ator para desempenhá-la, isto é, de um sujeito preexistente, Butler diz que a performatividade é a própria contestação desse sujeito. Contudo, por vezes em sua teorização, Butler utiliza ambos os termos para designar a mesma coisa: a repetição de ações dos corpos que, instigados por desejos internos (sexualidade, vontade de pertencer a determinada expressão de gênero), trazem para a superfície as inscrições dos gêneros:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2015, p.235. Grifos da autora).

Sendo assim, o corpo não pode ter sua ideia ontológica desprendida dos demais atos que constituem sua realidade, a saber: o gênero, a sexualidade, a raça etc. Essa “fabricação” do gênero na superfície do corpo nos leva a entender que a repetição cria a ilusão de um corpo em total correspondência com um gênero predeterminado pelo sexo biológico, ou seja, o discurso da cisheteronormatividade compulsória é, também, performático.

A performatividade é, portanto, o dispositivo que constitui o tecido “generificado” do corpo e se pauta na paródia para criar o efeito de modelo original com o qual a sociedade comumente lê os gêneros. Mas, na realidade, a performatividade parodia a própria ideia de originalidade e veracidade, o que nos permite dizer que não há um corpo original ou verdadeiramente representativo dos gêneros, e sim um efeito de originalidade que se lê na superfície corporal.

Dessa maneira, a paródia cria a possibilidade de ressignificar e recontextualizar o corpo nas diversas possibilidades de leitura, ampliando e fugindo da ideia essencialista dos gêneros. Pode-se dizer que a performatividade ao mesmo tempo em que autoriza e sedimenta a construção do binarismo de gênero – pois cria, por meio da repetição sistemática, a ilusão de um corpo em conformidade com o sexo biológico e com a heterossexualidade compulsória –

também permite que corpos dissidentes deixem o limbo da abjeção para fazerem parte da tessitura social.

Seguindo a perspectiva da performatividade, na qual a paródia passa a ser a ferramenta de leitura das expressões de gênero, o corpo passa a desempenhar um papel de fronteira, algo como um portal que liga os desejos internos com a representação externa:

Se o corpo não é um “ser”, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória, então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação “interna” em sua superfície? Sartre talvez chamasse este ato de “estilo de ser”; Foucault, de “estilística da existência”. Na minha leitura de Beauvoir, sugeri que os corpos marcados pelo gênero são “estilos da carne”. Esses estilos nunca são plenamente originais, pois os estilos têm uma história, e suas histórias condicionam e limitam suas possibilidades. (BUTLER, 2015, p.240).

A leitura que fazemos dessa ideia de fronteira a compreende enquanto passagem e, nesse processo, o corpo seleciona o que e como devem ser representados os desejos por meio de um esquema que relembra o estatuto da ficção (seleção – realocação – representação). Esse corpo é, portanto, um corpo-ficção que desempenha, performativamente, as necessidades do gênero, que por sua vez deve respeitar uma cartilha politicamente estruturada em critérios de poder e pela pretensiosa ideia de verdade e realidade.

Verdade e realidade podem ser, do ponto de vista da ficção, totalmente contestadas. Diferentemente do conceito filosófico, para o estatuto do ficcional a realidade pode ser moldada, o que levaria, inevitavelmente à relativização do conceito de verdade. Sendo assim, o corpo-ficção pode, arbitrariamente, contestar os limites da expressão de gênero por meio do mesmo dispositivo com o qual os gêneros são constituídos: a performatividade.

Ainda segundo Butler, o gênero seria: “um estilo *corporal*, um “ato”, por assim dizer, que tanto é intencional como *performativo*, onde “*performativo*” sugere uma construção dramática e contingente de sentido.” (BUTLER, 2015, p. 240. Grifos da autora). Seguindo esse raciocínio podemos afirmar que não apenas o gênero é uma ficção, como foi dito no tópico anterior, mas que o corpo também o é e talvez em um nível ainda mais importante, uma vez que é na superfície do corpo que as histórias sobre a realidade de uma pessoa vêm à tona. É na superfície do corpo que verdades são reiteradas e também contestadas.

Nesse ponto, a tensão entre expressão de gênero e performatividade se evidencia. Expressar um gênero por meio de atos performativos significa dizer que o corpo passa a ser o palco do devir, de possibilidades e, sendo assim, a expressão de gênero pode ser desvirtuada da sua concepção binária para dar lugar a uma “deformidade”. Essa deformidade pode se dar por

meio da paródia que, por sua vez, acaba por denunciar a pretensa naturalidade da expressão de gênero, pois, se é possível imitar o gênero, significa dizer que ele também é uma ficção, uma fantasia:

A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são *performativos*, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade de gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são contínuas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* da proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2015, p. 243-244. Grifos da autora).

Foucault – de quem Butler retirou, reformulou e contestou muitos dos conceitos sobre o corpo – prefere usar a utopia como parâmetro de compreensão. A ideia de corpo utópico do filósofo primeiramente o entende enquanto algo contrário à utopia, algo sólido, concreto que, por sua concretude, pode ser lido enquanto realidade e, portanto, fora da conjectura utópica. Entretanto, no desenvolvimento do conceito, o mesmo Foucault reconhece que o corpo é um ator utópico e, como tal, atua no mundo de modo a permitir que diversas leituras sejam feitas em diferentes contextos e em diferentes momentos históricos. O corpo seria, nesse caso, uma das muitas utopias que circunscrevem o imaginário social (FOUCAULT, 2013).

Essa utopia, da qual Butler se utilizou para criar a ideia de ficção dos gêneros e da performatividade, encerra uma ideia de “corpocentrismo”, isto é, de como o corpo passa a ser a referência principal para a compreensão do ser humano no mundo, das leituras que se fazem do corpo enquanto performance exterior de algo que habita o interior, da relação dele com os demais corpos e de sua relação com a coletividade:

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um adiante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que

saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (FOUCAULT, 2013, p. 14. Grifos do autor).

Ao elevar o corpo à potência máxima de subjetividade, Foucault cria uma categoria compreensível sobretudo do ponto de vista utópico, mas que, como toda utopia, finca seus alicerces na concretude do mundo. A abstração necessária para compreender a importância que o filósofo atribui a esse copo utópico nos parece mais assimilável pelo viés da performatividade desenvolvido por Butler e, por isso, nos detemos mais incisivamente em elaborá-lo.

O corpo-ficção, portanto, é um corpo forjado pela performatividade e, como tal, reitera a ideia da ficcionalidade do gênero. A representação do corpo-trans, por exemplo, pode seguir a cartilha da expressão de gênero feminina ou masculina, mas pode, também, subvertê-la. Nem toda pessoa transgênera cabe no conceito do “transexual oficial”, como já foi dito anteriormente, o que atribui a esses corpos a capacidade de reinventarem-se.

Todas as personagens que ilustram nosso *corpus* de estudo representam suas identidades de gênero por meio de performatividades distintas, umas elevando ao máximo o conceito da performatividade, como Cleópatra, de *Do fundo do poço se vê a lua*, que se constrói à semelhança de uma personagem mundialmente famosa e cuja teatralidade dos palcos é impossível de ser dissociada da performatividade de gênero, até a travesti Copi, d’*As fantasias eletivas*, identidade que pode ser lida como uma paródia do feminino, mas que, ao se afirmar enquanto feminino, denuncia a fantasia que permeia as expressões de gênero. Copi é a representação das travestis de pista, aquelas que se prostituem para sobreviver, quem têm suas histórias de vida solapadas tão unicamente pela experiência da prostituição, mas que, através da arte da fotografia, constitui-se enquanto subjetividade, enquanto ser humano.

O corpo de Copi é pura performatividade e a identidade travesti talvez seja, dentro das leituras transgêneras, a que mais causa desconforto para o discurso binário dos gêneros e da cisheteronormatividade compulsória, pois ousa questionar o próprio conceito de transexualidade elaborado pela ciência médica, que tenta encaixar todas as pessoas trans dentro do protocolo transexualizador e de suas etapas indispensáveis para se chegar à tão esperada cirurgia de transgenitalização e, finalmente, à transformação do corpo em uma mulher ou homem “de verdade”. A travesti existe fora da praxe protocolar. Muito antes de os dispositivos médicos começarem a tratar as pessoas trans enquanto doentes mentais, cuja cura só seria possível por meio de adaptações corporais, as travestis já se transformavam com uso de hormônios e aplicações de silicone industrial em clínicas clandestinas. A travesti é

performatividade transformista. É o corpo que se molda como pode e que não precisa do aval da medicina e da biologia para existir.

Por outro lado, encontramos também as que se encaixam no perfil do transexual oficial, como Sandra, em *Sérgio Y. vai à América*, cuja família de classe média alta banca todo o seu processo transexualizador, das análises com o psiquiatra, à mudança de país e cirurgias de adequação corporal, que para Sandra foram fundamentais para a construção de sua identidade de gênero. A ciência médica é tão importante para o nascimento de Sandra que sua história é contada sob a ótica de um psiquiatra. Sandra é um objeto de análise, um caso clínico para quem o protocolo transexualizador foi inevitável para o seu (re) nascimento.

Longe de querer traçar juízos de valor sobre qual corpo é mais digno, o que a representação literária nos mostra é que as pessoas transgêneras usam a performatividade de maneiras distintas na construção do corpo-trans e que essas experiências são todas igualmente legítimas. A representação das personagens que por hora trazemos para a discussão ecoa a multiplicidade das performances que circunscrevem as identidades trans sem, necessariamente, se ater a questões de ordem científica. O que a representação literária faz é justamente ampliar o panorama discursivo sobre a questão por meio do dispositivo ficcional.

Antes de continuar com a análise das obras que selecionamos, parece-nos imprescindível realizar uma breve discussão acerca da representação das pessoas trans no escopo da ficção literária brasileira, a fim de construir parâmetros que possibilitem traçar diálogos com as personagens que compõem nosso *corpus*. Para tanto, entender essa representação para além da produção de escritores cisgêneros nos parece um caminho metodológico a ser seguido.

3 PERSONAGENS TRANSGÊNERAS EM NARRATIVAS BRASILEIRAS

Neste capítulo nos propomos a traçar uma discussão acerca da representação literária de personagens trans na ficção brasileira. Para tanto, é necessário apontar, antes de tudo, que o termo com o qual vimos tratando até então tais personagens (a saber, transgêneros ou pessoas trans) é relativamente novo no que se refere aos estudos sobre gênero e sexualidade, e que, portanto, a crítica e historiografia literárias quase nunca se referiam a essas personagens como pessoas trans, mas sim como homossexuais. Dessa maneira, é comum encontrar estudos literários que analisam romances, contos e novelas à luz do homoerotismo e do que se convencionou chamar de literatura homoerótica¹³.

O homoerotismo diz respeito, portanto, ao estudo das representações homossexuais na arte, de maneira geral. É necessário apontar que majoritariamente tais estudos só levam em consideração os homossexuais masculinos, ficando, dessa maneira, as lésbicas fora do panorama homoerótico, como sugere Jurandir Freire Costa: “A palavra homoerotismo é empregada para aludir ao que chamamos de ‘homossexualismo [sic]’ na língua corrente” (1992, p.11).

Atualmente, outros estudiosos preferem utilizar o termo homoafetividade – termo também utilizado amplamente pelo campo jurídico – para se referirem à representação da homossexualidade em literatura com a justificativa de que o homoerotismo, equivocadamente, vem sendo compreendido como uma abordagem cujo enfoque principal resume-se no ato sexual, enquanto a homoafetividade engloba critérios que compreendem a ligação afetiva e não apenas sexual ou erótica:

[...] defendo uma política, uma ética e uma estética da homoafetividade. Não pretendo apenas cunhar mais um termo, mas penso que falar em homoafetividade é mais amplo que falar em homossexualidade ou homoerotismo, vai além do sexo-rei, bem como é um termo mais sensível para apreender as fronteiras frágeis e ambíguas entre a homossexualidade e a heterossexualidade (LOPES, 2002, p. 37).

Apesar das diferenças, ambos os termos fincam seus critérios de seleção – no caso dos estudos literários – em textos que, de uma maneira ou de outra, representem diferentes espectros

¹³ Preferimos utilizar o termo homorepresentações literárias para evitar acepções equivocadas que tendem a compreender a escrita homoerótica como um modo de produção que, teoricamente, caracterizaria a escrita de um grupo de pessoas (no caso, dos homossexuais), à semelhança do que se pensa quando se fala em escrita feminina e toda problemática que circunscreve tal definição. Para um estudo mais aprofundado sobre o tema ver: SILVESTRE, Emerson. **Homoafetividade e laços de família em O filho de Mil Homens**. In NOGUEIRA, Carlos (org.). Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Porto: Porto Editora, 2016.

da homossexualidade. Esse critério se pauta na diferença entre heterossexualidade e homossexualidade a partir do viés sexual, isto é, não é comum que o gênero seja abordado como categoria de análise. Obviamente há menções acerca do gênero, ou de como tais personagens ferem o invólucro da masculinidade ou da feminilidade, mas o foco do homoerotismo está na representação das várias possibilidades da homossexualidade. Sendo assim, abordar as personagens trans pelo viés dos estudos homoeróticos ou homoafetivos nos parece um equívoco, pelo menos atualmente.

Se antes, no século XIX e XX, a crítica literária optou por utilizar o termo homoerotismo para se referir, por exemplo, a personagens travestis, tendo em vista o hibridismo que muitas vezes caracterizava tal identidade, nos parece anacrônico continuar tratando travestis como homossexuais, uma vez que os estudos de gênero e o transfeminismo nos fornecem material teórico que pauta, dentre outras coisas, a discussão sobre a identificação delas enquanto mulheres.

Sendo assim, a ideia apontada por Mitidieri (2020) de uma reconfiguração literária homoerótica na qual uma nova abordagem (trans)viada se instaura na leitura dos textos literários nos parece mais adequada e em diálogo direto com o transfeminismo ao sugerir que as representações de sexualidades e gênero dissidentes vão além do “rótulo” homoerótico e interpelam-se com a dimensão política de tais textos:

Nesse caso, através do comprometimento político, sobreposto a uma discutível exigência estética, e exposto pelo espaço biográfico, corpos individuais ou coletivos confrontam o poder ao celebrarem o desejo e a reversão dos dispositivos que os interditam. Assim, o que chamamos provisoriamente de “configurações transviadas”, recuperando o potencial decolonizante que os editores do *Lampião* vislumbravam na palavra “guei”, consiste em histórias cujos entravamentos pelo atual cenário acadêmico brasileiro são bastante conhecidos. Apesar dos pesares e dos “corpos que importam”, grandíssima parte de docentes insiste em trabalhar com os clássicos e reserva pouca energia para autores e 87 textos ditos periféricos. Quando as margens são enfim atingidas, seus atributos literários costumam a ser reconhecidos e, se isso ocorre, exculpam-nas por suas conformações (auto)biográficas. (MITIDIERI, 2020, p. 86-87)

Tendo em vista essa nova “configuração transviada”, vale salientar que a análise do nosso *corpus* não se valerá dos estudos homoeróticos aos moldes do século XIX, mas sim a partir dessa guinada transviada endossada pelo discurso transfeminista. A ficção literária, apesar de não ser tributária ao discurso histórico, pode representar, esteticamente, a realidade social de determinada época e é a partir dessa ótica que, também, observaremos os textos analisados.

Não proporemos um panorama historiográfico de todas as vezes em que personagens trans foram representadas em textos literários, mas seguimos com a nossas categorias de análise (corpo trans e ficção literária) para lançar luz sobre alguns pontos interessantes acerca de tais representações e, sobretudo, questionaremos: qual o local ocupado pela autoria trans no panorama literário brasileiro? Há espaço para a autorrepresentação trans no que se convencionou chamar de cânone literário? Pode o autor trans falar? Tais questionamentos serão entremeados por estudos como o de Fernandes (2016), que realiza um panorama das personagens travestis na literatura brasileira do século XX, e uma coleção de quatro artigos publicados por Amara Moira no Suplemento Pernambuco entre fevereiro e agosto de 2018.

3.1 Personagens transgêneras na literatura brasileira: um problema de gênero

De acordo com Fernandes (2016), o primeiro texto literário brasileiro a trazer uma personagem transgênera como protagonista foi o conto *A grande atração*, de Raimundo Magalhães Jr., publicado em 1936. No conto, Luigi Bianchi é um homem com traços femininos que cantava como soprano em um circo decadente, a personagem não passa por nenhuma intervenção corporal comum às travestis (aplicação de silicone, administração hormonal etc.) e todas as impressões de sua feminilidade são contadas através da ótica do narrador. Raimundo Magalhães Jr. utiliza o termo “o travesti” para nomeá-la, com certeza levado pelo entendimento que na época era vigente: travestis são homossexuais que se vestem como mulheres. O fato de a personagem se apresentar em um circo revela o teor excêntrico com o qual as performances dissidentes eram e são interpretadas uma vez que, à época, o picadeiro era um espaço onde as “aberrações” podiam ser contempladas pela plateia. O fato de parecer e de cantar como mulher faz com que Luigi Bianchi encontre no palco do circo o seu local de pertencimento, como se ali, ele/ela pudesse ser a realização de si mesma: uma soprano.

O estudo feito por Fernandes revela, ainda, que em um século de produção são apenas dezenove textos (entre contos, romances e textos teatrais) que possuem personagens trans e todos eles de autoria cisgênera. Além desse dado, o que nos chama a atenção são as cenas de violência que circunscrevem praticamente todas as representações das personagens como, por exemplo, a confusão terminológica com a qual as travestis tinham que lidar em relação à homossexualidade. Ser travesti era, na década 70, confundido com ser um homossexual afeminado, com ser transformista (denominação usada para se referir a homossexuais que atuavam como *drag queens*) e muitas vezes as personagens representadas nestas narrativas

tinham uma identificação híbrida em relação à travestilidade: ora se reconheciam enquanto mulheres, ora enquanto homens homossexuais que se “vestiam de mulher” para fazer programa.

Muito dessa indeterminação se dá pela maneira como a sociedade tem tratado as identidades trans, principalmente nas décadas de 70 e 80 quando as discussões de gênero sequer refletiam sobre tais identidades. No caso específico das travestis, os textos apontados por Fernandes revelam o comportamento recorrente de sempre colocá-las em um local de exclusão quando as comparam com homens gays, como se a travestilidade ocupasse um lugar no limbo da abjeção: se não podem ser lidas como mulheres, nem como homens (mesmo que homossexual), as personagens travestis só merecem existir na diegese quando alocadas em espaços de vulnerabilidade.

Ainda tendo como referência o panorama feito por Fernandes, outro dado merece atenção, o fato de que nos textos publicados até a década de 70 se evidencia uma necessidade dos autores em revelar aos leitores o nome de batismo das protagonistas trans. Lina Lee é Antônio de Barros Cavalcânti; Gina, a ruiva, é Juarez Moreira; Shirley é Waldir. Essa insistência em revelar os nomes masculinos demonstra, de certa maneira, uma tentativa de deslegitimar as identidades de tais personagens, como se a existência da nova persona estivesse sempre condicionada ao gênero atribuído no nascimento, o que inviabilizaria a legitimidade da nova pessoa que se forma no processo de transição. O que parece ser um recurso narrativo, com o intuito de apresentar um “antes e depois” das personagens, acaba por funcionar como um dispositivo de abjeção dentro das narrativas.

O estudo de Fernandes revela que a representação de personagens transgêneros (especificamente de travestis) está intrinsecamente ligada à violência, uma vez que todos os enredos, em maior ou menor intensidade, desenvolvem-se a partir de casos de abandono, estupro, assassinato, suicídio etc. São essas formas de violência, que vão do psicológico ao físico, que interferem sobremaneira na existência de tais personagens:

O aspecto mais comum às personagens travestis de nossa literatura é a aproximação dessas com a violência. Sem exceção, todas as personagens sofrem agressão seja física ou verbal e, costumeiramente, morrem pelas mãos de seus agressores ou ainda por suicídio atrelado a tais tensões. (FERNANDES, 2016, p. 163).

A ficção literária brasileira do século XX reverbera, dessa maneira, a realidade social que, implacavelmente, condena as identidades trans ao fim trágico da violência e da morte. Além disso, Fernandes aponta que o exílio como experiência do corpo-trans também é uma imagem recorrente nesse panorama das narrativas do século XX, como se, para existir no novo

gênero que se constrói, as personagens precisassem, primeiramente, transicionar de espaço geográfico. A necessidade de renascer em um lugar diferente implica a rejeição que elas sofrem quando do abandono familiar, sendo assim, o que resta é tentar a nova vida em uma nova cidade (geralmente as capitais, os grandes centros urbanos).

O estudo substancial de Fernandes, que inclusive aborda textos e autores “fora do cânone”, indica que pessoas transgêneras sempre foram representadas sob o prisma da violência e que, apesar dessa carga negativa, tais textos ficcionais precisam ser vistos, também, como denúncias sociais, uma maneira que a literatura encontra de fazer justiça social para esse grupo minoritário vilipendiado, o que funcionaria como uma espécie de mal necessário.

A questão do cânone suscita um debate importante no que se refere a tais representações trans, uma vez que, como vimos anteriormente de acordo com o estudo de Regina Dalcastagnè, o cânone é constituído, majoritariamente, por escritores (homens, brancos de classe média) que exploram diversas temáticas, exceto as transgressões de gênero e de sexualidade. Isso nos permite inferir que os escritores do século XX (Cassandra Rios, Lúcio Cardoso, Adelaide Carraro etc.) que ousaram criar seus textos tendo como protagonistas personagens travestis estão fora do cânone, isto é, estão fora do ciclo dos estudos literários formais, da crítica literária da academia e muitas vezes fora do próprio mercado editorial.

Partindo da ideia de exclusão do cânone e tendo como parâmetro o panorama criado por Fernandes (2016), outra questão nos chama a atenção: onde estão os textos de autoria trans nesse processo? Todos os dados examinados até então dizem respeito a textos escritos por autores e autoras cis, portanto, a representação das personagens parte sempre da visão deles e do contexto histórico em que escreveram, a saber, o século XX, sobretudo as últimas décadas, mas não há menção a qualquer texto de autoria trans. Essa observação nos induziu a analisar a invisibilidade da autoria trans como um dado a ser problematizado: a representação de personagens transgêneras em narrativas brasileiras tem sido, também, uma questão de gênero, neste caso, cisgênero.

Para dialogar com a hipótese que por ora levantamos, a contribuição de Amara Moira (aqui a Amara professora e crítica literária), nos parece de suma importância, pois ela representa a perspectiva trans sobre o tema. Em ensaio intitulado *Monstruoso corpo de delito: personagens transexuais na literatura brasileira* (2018), publicado na versão *online* do Suplemento Pernambuco, Moira refaz o percurso trilhado por Fernandes, citando as obras mais antigas em que há registros de personagens trans, mas também analisa o canônico caso de Diadorim e o que ela chama de “trans em uma perspectiva política”. Apesar de também focar o ensaio em

obras escritas por autores cisgênero, Amara Moira não perde a oportunidade de se referir à autoria trans, mesmo que de maneira pouco precisa:

Não se estranhe o tratamento masculino dado a mulheres trans em praticamente todas essas narrativas do século XX: só algumas biografias já das duas décadas finais escapariam a essa flutuação, flutuação por sinal reveladora do abalo que essas identidades causam e de o quão complexo é o percurso que, só lentamente, vai desgenitalizando as compreensões de gênero (inclusive as nossas próprias). (MOIRA, 2018, s.p.).

Apesar de não mencionar os nomes dos autores dessas biografias e de parecer relutante em considerá-las literatura, talvez pela classificação que ela mesma faz de autobiografia, Amara Moira lança luz sobre a contribuição da autoria trans nesse panorama de personagens.

Entretanto, é em outro ensaio, também para o Suplemento Pernambuco, que Moira escreve sobre a primeira autora trans do Brasil: Ruddy Pinho. Durante a década de oitenta, Ruddy publicou quatro livros: *Eu, Ruddy* (1980); *O sabor do cio* (1981); *Quando eu passo batom me embriago* (1983); *Certos movimentos do coração* (1988). Ela seguiu publicando livros durante os anos 90 (*Liberdade ainda que profana* (1998); *In...Confidências Mineiras e Outras Histórias* (1999) e também nos anos 2000 (*Nem tão bela, nem tão louca* (2007).

Moira divide a produção de Ruddy em duas fases: a primeira engloba toda a produção da década de 80, quando a autora ainda não se reconhecia como mulher trans, mas já explorava os vislumbres de uma existência fora do padrão cisheteronormativo; e a segunda que se inaugura com o livro de contos *In...Confidências Mineiras e Outras História*, onde Ruddy assume o seu corpo-trans e prepara o caminho para os seus relatos mais autobiográficos seguintes.

Na primeira fase é comum observar a confusão pronominal típica das outras narrativas de autoria cisgênera, uma vez que a própria autora desconhecia os termos para se referir a si mesma, e não se lia enquanto travesti o que, na época, era simplesmente uma forma de se referir a homossexuais que se vestiam como mulheres: “Ruddy, nessa época, conhecia o termo *travesti*, mas o via não como identidade e, sim, como o simples vestir-se com roupas femininas, coisa que ela já fazia sem nem precisar de desculpas [...]”. (MOIRA, 2018, s.p).

Em alguns desses textos existem referências a padrões de beleza e classe social que atenuam a distância que Ruddy travava em relação às travestis. Vale ressaltar que a escritora fez fama e sucesso profissional como cabelereira de celebridades e que, portanto, sua experiência trans se afastava sobremaneira das experiências travestis (aquelas representadas pela literatura de autoria cisgênera), o que, de certa maneira, serve para ilustrar o estigma de

vulnerabilidade e violência que se instaura acerca da imagem da travesti e que reverbera até hoje no imaginário do senso comum. Apesar de viver rodeada por celebridades e de poder gozar de uma vida confortável, descrita em inúmeras viagens internacionais em seus relatos autobiográficos, existe algo que liga Ruddy às personagens de ficção representadas no panorama criado por Fernandes (2016): o passado cercado por violência e rejeição familiar.

O ensaio *Transgressões da primeira autora trans* (2018) revela Ruddy como uma escritora multifacetada que se aventurou por vários gêneros (poesia, crônica, contos), mas que só atualmente começou a ter sua obra descoberta. Essa constatação nos leva a crer em duas possibilidades que antes de serem opostas, se complementam: 1) o fato de ser a obra de Ruddy, como Moira aponta, inundada, em maior ou menor grau, de autobiografismo¹⁴ afasta os textos da autora de serem considerados Literatura (com inicial maiúscula para representar a ideia elitista muitas vezes sustentada pela academia); 2) o fato de ser a autora uma pessoa trans inviabiliza qualquer possibilidade de ser entendida enquanto escritora em espaços (editoriais e acadêmicos) dominados pela cisgeneridade.

Ambas implicações são correlatas quando observadas pelo prisma do gênero: uma pessoa trans escrevendo sobre si mesma não pode ser validada pelo regime cisgênero que controla quem pode fazer literatura e quem pode ser considerado escritor/escritora. É uma equação simples em que o denominador comum é a anulação das identidades trans e a invisibilidade das expressões artísticas que as cerceiam. Talvez daí se explique a ausência de personagens trans criadas por autores e autoras trans nos estudos apontados aqui.

Ainda no mesmo ensaio, Moira cita outras obras de autoria trans que, escritas na década de 80, são igualmente apagadas dos estudos literários, como o livro de João W. Nery, *Erro de pessoa: João ou Joana?*, e o de Anderson Herzer, *A queda para o alto*. Outra possibilidade para esse apagamento talvez seja a categoria com que a crítica tem tratado a representação das identidades trans na literatura brasileira: a personagem. Do ponto de vista da teoria literária, a personagem representa uma persona diferente da persona do autor, um processo de seleção de dados do mundo empírico e a alocação desses dados em uma nova realidade que possibilite a criação dessa nova “pessoa de palavras”. Ao escrever sobre si, a autoria trans, mesmo quando cria personagens como o faz Ruddy em *In...Confidências Mineiras e outras histórias*, é acusada de não respeitar o distanciamento necessário no processo de criação literária, como se falar de si inviabilizasse o processo criativo do texto, ou o transmutar-se em personagem fosse menos literário.

¹⁴ Essa questão será retomada no quinto capítulo quando nos determos à análise dos textos de autoria trans.

Mas o que a leitura destes textos revela é justamente um trabalho criativo que borra os limites do gênero fazendo com que, muitas vezes, o leitor se questione sobre quem, de fato, escreve as narrativas. Em *In...confidências mineiras*, por exemplo, Ruddy, em diversos contos, cria narradores e histórias que parecem ser completamente alheias à sua realidade, contudo, em outros, vislumbra-se o teor autorrepresentativo em que há claras referências à experiência do corpo-trans de um indivíduo que viveu todo esse processo quando ainda não havia palavras para determinar sua condição:

Por duas vezes tive de apelar seriamente pelo meu lado macho. Uma vez foi em um baile de carnaval no Canecão quando um senhor me agrediu, ao me interpelar passando a mão em minha bunda, por cima de um maiô dourado, todo bordado. [...]. Noutra vez, depois de já estar completamente adaptada ao meu lado mulher, fui resolver um problema no banco. O gerente, já meu conhecido, começou a me tratar como “mulherzinha burra”. Dei um soco na mesa e disse: - Já que o senhor está me ignorando e me tratando desse jeito, lembre-se do meu passado, me chame de senhor, e me dê a devida atenção e respeito. (RUDDY, 1999, p. 35).

O fato de ser a autobiografia o gênero literário que geralmente está atrelado à produção trans, faz com que a categoria “personagem” se torne uma flutuação analítica justamente pelo fato de os escritores e escritoras trans escreverem sobre si mesmos. Mas é necessário problematizar a taxonomia dos gêneros literários e analisar o processo de escrita de si enquanto um procedimento ficcional no qual o estatuto da ficção, de acordo com a estética do efeito, também é utilizado. Escrever sobre si é também escrever sobre um outro eu transfigurado em palavras e, nesse ínterim, o processo de criação da personagem de ficção é o mesmo daquele utilizado nas narrativas escritas em terceira pessoa, por exemplo.

A partir desses apontamentos, o apagamento da autoria trans dentro do escopo dos estudos literários estaria atrelado a questões de gênero: o gênero trans dos autores e das autoras e o gênero literário (autobiográfico) com o qual as experiências trans imprimem-se em texto. Esse “problema de gênero” revela que é necessário se pensar a autoria trans no nível da representatividade, e não simplesmente da representação, isto é, pensar esses textos enquanto dispositivos de reescrita das identidades trans a partir da própria perspectiva trans, em um processo de autorrepresentação e de escrita de si¹⁵.

A ausência de autores e autoras trans, mesmo quando o panorama é constituído por obras que, historicamente, estão fora do cânone brasileiro, demonstra que a produção de autoria trans

¹⁵ A autorrepresentação e a escrita de si também serão abordadas no capítulo destinado à análise dos textos de autoria trans.

sofreu e sofre um processo de apagamento comum às pessoas transgêneras. É sintomático que, socialmente, as travestis, transexuais e pessoas de gênero fluido têm sido invisibilizadas pela cisnormatividade e que, conseqüentemente, a produção artística própria desse grupo – incluída a literatura enquanto expressão de suas vivências – tenha sido igualmente invisibilizada.

A partir dessa constatação, propomos uma análise que inclui textos de autoria trans com a finalidade de ampliar o panorama das personagens transgêneras na ficção brasileira e comparar os padrões que se observam entre elas, especulando sobre os pontos de confluência e divergência. Neste encaixo, elegemos três textos de autoria trans para compor nosso quadro de análise: *E se eu fosse puta*, de Amara Moira; *Viagem Solitária*, de João W. Nery e *Contos Transantropológicos*, Atena Beauvoir.

Ainda sobre o padrão encontrado no que se refere à representação das identidades trans nos textos de ficção, bem como ao fato do apagamento dos escritores e das escritoras transgêneros e de suas vivências literárias, gostaríamos de discutir as conseqüências da cisnormatividade e de como ela atua para reforçar a exclusão e a abjeção das pessoas trans.

3.2 Corpo-trans e violência: o problema da cisnormatividade

De maneira ampla, podemos entender a cisnormatividade como o regime que submete os corpos à relação direta entre órgão genital e gênero, colocando as pessoas cisgêneras (aquelas que tiveram seus gêneros atribuídos de acordo com as normas do pênis = masculino e vagina = feminino, e com eles convivem normalmente) em um patamar de superioridade em relação às pessoas transgêneras (que transicionam de gênero). Em outras palavras, a cisnormatividade funciona como uma gramática que regula como os corpos devem se comportar, tendo como parâmetro o discurso biológico da pretensa naturalidade e normalidade acerca do gênero.

Note-se que a desinência “normatividade” tende a criar critérios de exclusão no que se refere aos sujeitos que, de alguma maneira, estão fora do sistema e quem está fora dele é, justamente, a transgeneridade e seus corpos-trans. Mas como a cisnormatividade atua para excluir esses corpos dissidentes? As discussões travadas na última sessão nos apontam uma resposta: por meio da violência.

As várias formas de violência que se observam nos contos e romances são, quase totalmente, incitadas pela dicotomia Cis x Trans, desde a rejeição familiar, ao exílio para os centros urbanos e até os casos mais extremos como os assassinatos. É sempre a soberania da cisnormatividade que se impõe sobre a existência das personagens trans. Essa soberania é

potencializada, nas décadas de oitenta e noventa, pelo advento da Aids e sua atribuição à comunidade LGBT, em especial às travestis e transexuais.

As violências físicas e psicológicas representadas pelas personagens, de acordo com o estudo de Fernandes (2016), estão diretamente ligadas às performatividades de gênero que o corpo-trans desempenha. Queremos dizer com isso que existe uma relação entre violência e passabilidade, ou a falta de passabilidade. Explicamos: as personagens são sempre rejeitadas ou violentadas quando se percebe que elas não são “mulheres de verdade” ou quando suas expressões de gênero (a maneira como vivem seus gêneros através das roupas, dos gestos etc.) não convencem o padrão cisnormativo.

Essa questão nos leva a afirmar que a cisnormatividade está muito mais ligada às performances do corpo do que, de fato, ao gênero, isso porque, como foi dito, os casos de passabilidade não caem na malha do juízo cisnormativo. Quando pensamos em personagens transgêneras que vivem suas experiências de gênero fora do binômio masculino-feminino (aquelas que não fazem questão de parecerem mulheres extremamente femininas, ou que se identificam como *gender fluid*, aproximando-se do que denominamos de *queer*), percebemos que essas são, de fato, o alvo da violência cisnormativa.

Os romances da década de 80 representam bem a marginalização das travestis, por não alcançarem o “corpo ideal”, aquele mais próximo da mulher cis¹⁶, seus corpos são facilmente identificados enquanto corpos-trans, isto é, corpos que se utilizam de várias biotecnologias para expressarem suas performatividades. A performatividade das travestis (pejorativamente chamadas de travecos) nos anos 80 foi se moldando, durante toda década de 90 e anos 2000, ao ideal do corpo cisgênero. Contudo, essa tendência tem encontrado resistência contemporaneamente em decorrência do ativismo transgênero, que, dentre outras coisas, prescreve que o corpo-trans pode ser lido e identificado enquanto uma matéria em perene transformação sem, necessariamente, pagar tributo ao ideal da cisnormatividade:

O processo de transformação corporal de transexuais (e travestis) não ocorre de forma independente ou alheia a estas mudanças de referências e valores do corpo na contemporaneidade. As tensões cotidianas por que passam transexuais, na produção de “novos” corpos, devem ser também compreendidas a partir de suas dificuldades para atingir ou se chegar a um modelo ideal da “boa forma” feminina - uma feminilidade que pareça “natural”. (SILVA; LOPES, p.31, 2014).

¹⁶ O termo mulher cis, ou mulher cisgênera, contrapõe-se ao termo mulher trans. Essa contraposição, à luz das teóricas transfeministas, não significa uma relação de embate, mas sim, uma maneira de diferenciar outras possibilidades do que é ser mulher, uma forma de identificação.

A violência enquanto experiência diária parece ser, para as personagens trans, um ritual inevitável. Assim como a morte é uma certeza para quem se crê vivo, a violência é, para elas, a inexaurível consequência da ousadia em performatizar seus gêneros. Parece impossível desvirtuar a violência da vida dessas personagens, uma vez que elas precisam lutar pelo direito de ter um nome, por exemplo. Os textos literários revelam quase sempre seus nomes “verdadeiros”, seus nomes “de homem”, como se a nova identidade que criaram para si fosse apenas uma brincadeira, quando, na verdade, o nome é o critério imprescindível da existência. A negação do nome é, talvez, a primeira grande violência que tais personagens sofrem e é aí que se iniciam seus processos de abjeção.

Quando falamos em violência na experiência transexual, queremos evidenciar que, para além da forma física, as pessoas trans são, a todo momento, pressionadas pelo discurso violento da cisnormatividade e seus vários dispositivos de opressão, que vão desde o respaldo do discurso naturalista e biomédico, às discussões de determinadas alas de feminismos (como o feminismo radical, por exemplo).

A cisnormatividade se instaura, dessa maneira, na estrutura que sustenta as relações de gênero sob a ótica da ciência médica e reverbera na tessitura social na forma da transfobia. O corpo-trans passa a ser o principal alvo dentro desse sistema, pois é nele que está impressa a dissidência do gênero, é esse corpo que funciona como a exceção da regra na gramática cisgênera. Nesse processo, o corpo-trans é brutalmente silenciado e até mesmo apagado quando se é negado o direito ao nome, por exemplo: “Um dos principais objetivos da violência cissexista é o apagamento das vozes das pessoas trans, de suas potencialidades, das suas ações por reconhecimento e por cidadania no processo civilizatório pelo qual passa a humanidade”. (FERREIRA, 2014, p. 108).

A negação da cidadania para o corpo-trans significa inscrever esse corpo fora da civilidade, isto é, as questões atreladas à experiência trans não são dignas nem de serem tratadas no âmbito social. Nesse sentido, a falta de humanidade com que se pensa o corpo-trans (tema que será discutido com mais profundidade quando da análise dos *Contos Transantropológicos*, de Atena Beauvoir) acaba por estigmatizar ainda mais a existência desse corpo ao considerá-lo inumano.

A cisnormatividade, portanto, se pauta no que Nicholson (2000) chama de determinismo biológico, que é justamente a indissociabilidade entre sexo biológico e gênero a partir de uma visão cientificista, mas, muito além de determinar qual corpo pode ser considerado um corpo de mulher ou um corpo de homem, a cisnormatividade tenta apagar as inscrições sociais do corpo-trans. Explicamos: na tentativa de invisibilizar o corpo-trans, o sistema acaba por

reconhecer, mesmo que forçadamente, a existência desse corpo e, perante essa inevitabilidade, é preciso criar dispositivos que deslegitimem essa (sub)existência. Nessa tentativa de apagamento, se situa o que a mesma Nicholson chama de fundacionalismo biológico que, apesar de travar proximidades com o determinismo de cunho biológico, analisa a perspectiva do gênero a partir de traços sociais:

Em comum com o determinismo biológico, meu rótulo postula uma relação mais do que acidental entre a biologia e certos aspectos de personalidade e comportamento. Mas em contraste com o determinismo biológico, o fundacionalismo biológico permite que os dados da biologia coexistam com os aspectos de personalidade e comportamento. (NICHOLSON, 2000, p.12).

O fundacionalismo biológico, de certa maneira, continua o que fora iniciado pelo determinismo, com a diferença de que agora é possível correlacionar os aspectos biológicos com os sociais, sendo, portanto, as expressões de gênero o resultado do determinismo de cunho biológico. Para Nicholson, o fundacionalismo apresenta uma evolução dentro do espectro do feminismo, pois ao abordar características sociais no que se refere à classificação de gênero, permite ampliar a compreensão que se tinha sobre quem poderia ser mulher, isto é, o fundacionalismo funcionou como uma protocélula do que depois viria a ser a interseccionalidade dentro dos estudos feministas. Essa evolução, entretanto, em nenhum momento se mostra válida para o corpo-trans, e na verdade o fundacionalismo biológico acaba por retificar a gramática cisgênera ao inscrever a experiência trans fora da sociabilidade feminina, por exemplo.

Nessa discussão, a teoria *queer* desponta como ideia contrária à opressão cisnormativa e soma forças para uma concepção mais abrangente no que se refere à transgeneridade, ou seja, atua para desmistificar a ideia do transexual perfeito que, de acordo com Berenice Bento, é um produto do sistema médico imbuído das concepções naturalistas e biológicas acerca do gênero e da sexualidade. Só a partir de uma ótica que tenha o indivíduo trans como referência é que se torna possível minar o sistema e reverter o local de abjeção e de violência com que o corpo-trans tem sido tratado.

Em diálogo com a teoria *queer*, o transfeminismo soma forças nessa empreitada contra a cisnormatividade que não só tem fundamentado a transfobia, como também tem reverberado no próprio campo literário quando exclui, por exemplo, os autores e autoras trans da discussão acerca de suas experiências estético-literárias. É também da alçada transfeminista a ideia de se compreender o corpo-trans em sua pluralidade de formas, isto é, negar a ideia do transexual padrão para dar espaço a uma concepção que englobe o corpo não cirurgiado, o corpo não

medicado, o corpo que estampa em sua superfície o gênero fluido entre outras formas de transgeneridade.

O transfeminismo enquanto ferramenta de análise literária será abordado nos tópicos futuros, mas é importante antever que uma abordagem *queer* e transfeminista está diretamente ligada ao aspecto da representatividade, pois, quando observamos as narrativas de autoria trans, percebemos diferentes nuances no que se refere à experiência da violência em relação aos textos escritos por autores cis. Nesse sentido, o próximo tópico busca relativizar e contrapor as narrativas criadas por escritores trans com os demais textos analisados até então tendo como objetivo discutir os limites entre a representação e a representatividade.

3.3 Representação e representatividade: contrapondo personagens

Observa-se o real da janela do ônibus, ou do apartamento, ou da torre mais alta do mundo e constata-se que este real é inapreensível. Por mais palavras que o dicionário comporte e por mais palavras novas que a urgência da vida nos obrigue a criar, parece impossível verter a realidade nesses signos linguísticos. É dessa incapacidade que nasce a representação. Representar é apresentar de novo, é apresentar de outra maneira aquilo que os olhos viram.

A arte é representação porque está o tempo todo re(a)presentando e buscando novas maneiras de traduzir o real. Nessa busca incansável, encontram-se diversas formas de reconstrução da realidade, por isso o conceito filosófico da verdade universal não encontra solo fértil nas paragens da arte.

A literatura, por sua vez, utiliza-se principalmente dos signos linguísticos para contestar verdades e para criar novas possibilidades de real. Em sua forma mais dura, a teoria da literatura, o conceito de *mimesis* está sempre atrelado ao de realidade. Realidade não como objeto-fim, mas como objeto-processo, isto é, como um percurso do texto entre a verdade e a ficção, entre o que se vive no mundo e o como se representa essa experiência em texto. Há a seleção dos dados empíricos e a realocação deles em novas formas de se ver o mundo, é o que nos diz a estética do efeito.

Para quem representa (o escritor, o pintor, o músico), a realidade é sempre um abismo que precisa ser transposto e a representação é a ponte atravessada sobre esse abismo. Nesse sentido, o artista possui um papel fundamental nesse processo: o de ressignificar as experiências do mundo. Não fosse a arte, o mundo seria como um paciente decrépito, incapaz de dizer de onde veio, quais seus laços afetivos e os desejos que o motivam.

A representação é, também, o alibi do escritor durante o seu processo criativo. É o que lhe permite criar vozes diferentes, universos diferentes, personas diferentes, pois, só sendo outro, o escritor é capaz de criar as outras formas de se ver o mundo. A representação é o reflexo no espelho que se cansa de imitar os gestos do seu criador e avança para o mundo de cá, entre cacoc, para dizer: eis aqui a minha verdade. A verdade desse reflexo anarquista é o combustível da representação.

Quando falamos, anteriormente, que a violência é uma constante na representação das personagens transgêneras, isso significa que a maneira como diferentes escritores enxergaram as experiências de pessoas transgêneras no mundo foi sempre transpassada pela violência. Nesse sentido, a ficção literária também funciona como um termômetro social que, no caso específico das personagens analisadas, revela como as pessoas trans são, de certa maneira, tratadas na sociedade.

A representatividade também é representação. A diferença reside na autoria, na escritura do texto. A representatividade é muito mais um critério de demarcação cultural em que a estética se molda a novas formas de criar, funcionando como uma voz que, historicamente, tem sido silenciada, mas que agora pode falar e esse discurso está impregnado de uma verdade experienciada na pele. Apesar desse critério de valor sócio-histórico de quem fala, os critérios de representação continuam os mesmos: a seleção dos dados empíricos e a alocação desses dados em contextos diferentes para criar novas formas de dizer o real.

Quando falamos das escritoras e escritores transexuais que, por algum motivo, não estavam incluídos nem nos compêndios de literatura brasileira, nem em estudos mais recentes acerca das personagens trans, tocamos justamente no quesito da representatividade. Há motivos para que tais escritores tenham sido apagados da história da literatura e esses motivos estão diretamente ligados ao fato de serem eles pessoas trans, pois, como se percebe pela representação nos textos literários que, de certa maneira, reflete o imaginário social, o lugar dessas pessoas é na rua fazendo programa ou mendigando afeto e atenção de seus familiares após o abandono.

Há mudança de perspectiva quando evidenciamos os escritores transexuais, pois, de personagens de papel, eles passam a ser detentores do poder do verbo e, com isso, da criação. Ao analisar os textos desses escritores, nos deparamos com formas diferentes de representações nas quais a perspectiva patológica das identidades trans não é levada em conta, ou o julgamento pela vivência da experiência trans se dá de maneira diferente, mesmo que os temas mais comuns ainda sejam similares. Ao contrapormos as personagens criadas pelos autores cisgêneros com

a escrevivência – para usar um termo de Conceição Evaristo –, dos autores transexuais percebemos que as várias formas de violência também se fazem presentes em seus relatos.

Em *Viagem Solitária*, João W. Nery conta, trinta anos depois, seu processo de transição e sua experiência enquanto o primeiro homem trans a realizar cirurgias de redesignação. Seu relato foca as memórias da infância e sua já inadequação ao universo feminino, passando pela adolescência conturbada e os conflitos consigo mesmo e com sua família na primeira fase da vida adulta, na qual a exigência por um relacionamento se tornou um estorvo na vida do autor-personagem.

Diferentemente da maioria das personagens que compõem o panorama sugerido por Fernandes (2016), o eu de João W. Nery vem de uma família de classe média, bem estruturada financeiramente e com acesso à educação, inclusive superior. Aqui encontramos a primeira grande diferença entre João e as outras personagens: a situação socioeconômica. Vale salientar que, para a maioria das personagens trans, o único caminho possível para se ganhar algum dinheiro e sobreviver é através da prostituição. Isso esclarece o fato de serem tais personagens pertencentes a um grupo socioeconômico vulnerável para quem educação superior é algo inimaginável.

Durante a transição, João não pôde mais atuar como psicólogo ou como professor de psicologia, profissões que ele possuía quando ainda sustentava a identidade feminina, contudo, ao transicionar, ele tinha passabilidade, ou seja, sua estatura e o corpo adquirido com os longos anos de prática de natação deram a ele a aparência masculina necessária para conseguir emprego como taxista.

Amara Moira em *E se eu fosse puta* também nos conta sua história enquanto travesti, utilizando seus relatos como modelo de sua escrevivência. Neles, a autora, que na época da publicação do livro era estudante de doutorado e professora, narra suas aventuras como travesti de programa e como chegou até as ruas. Não há muita diferença entre os casos representados nos textos cujas personagens são travestis de programa com o livro de Amara, o que muda são os detalhes, as descrições e o papel de protagonismo da narradora, mas o teor de medo, violência e humilhação de quem ganha dinheiro com o corpo ainda se fazem presentes.

Como exemplo de representatividade podemos citar a escolha do tipo de narrador. Ainda sobre o estudo de Fernandes (2016), nos romances e contos da década de oitenta e noventa, a maioria dos textos é escrita com narração em terceira pessoa. Esse tipo de narrador se distancia da história que conta e utiliza-se dos diálogos para construir as impressões das personagens. Já nos relatos de João W. Nery e de Amara Moira, a narração é em primeira pessoa, na qual o

trabalho com a subjetividade parece estar mais em evidência. Subjetividade essa que, talvez, seja o que melhor qualifica a representatividade da autoria trans.

Parece improvável tentar conceituar o que seria a subjetividade, uma vez que a palavra, metalinguisticamente, tenta dar conta do inapreensível, mas, para Sartre (2015), a subjetividade é uma objetividade internalizada, isto é, antes de ser algo puramente imaterial e inapreensível, a subjetividade diz respeito a maneira como o sujeito retotaliza a sua experiência social e, no caso da narrativa literária, como ele expressa essa retotalização em palavras. Dessa maneira, quando dizemos que o caracteriza a escrita de autoria trans é a subjetividade, intentamos demonstrar que a experiência social do sujeito trans é determinante para a criação da subjetividade que se autorrepresenta em texto e que, portanto, essa subjetividade se difere, sobremaneira, da representação praticada pelos autores cisgêneros porque a eles falta justamente a experiência da retotalização. Sartre ainda fala sobre a capacidade que a arte possui de exprimir a realidade, isto é, de como através da arte é dado ao artista a autorização de relatar a sua experiência, sua subjetividade: “Na arte, sentimos que a expressão deve ser total e que tudo o que existe na realidade deve ser exprimido: tudo o que existe na realidade não deve ser negado, mas, ao contrário, exprimido.” (SARTRE, 2015, p. 68-69).

Ainda sobre a subjetividade, e de acordo com os estudos de Rosane Preciosa (2010), podemos comentar com mais propriedade o que observamos nos textos de Nery e Moira. O livro de Preciosa, na verdade, não conceitua a subjetividade, ele é muito mais um guia que tem como objetivo sugerir o que vem a ser a subjetividade, utilizando para isso a crítica à poesia de Waly Salomão e outros textos literários. Nesse emaranhado de incertezas, a autora traça um caminho em busca da subjetividade:

Inicia seu projeto, decidido a se deixar transportar pelas sensações, por registros informes, desmemórias, e por seu faro animal, guiado por uma tosca escritura. Inquieto, pergunta-se o tempo todo o que a vida afinal quer com ele. Desempanturrado de si, libera-se para expressar todos e ninguém em especial. É apenas um alguém mutante convocado a receitar sua humanidade (...). Sentia como se fosse quase possível materializar o imponderável, o inquieto, o inabordável, toda a intensidade desse cotidiano em que transitava. (PRECIOSA, 2010, p. 20).

A narração em primeira pessoa parece nos dar exatamente a sensação de inquietude e de registros desmemoriados. Inclusive a forma como Nery e Moira trabalham seus textos, recriando suas vivências a partir da memória, sugere essa escrita fragmentária na qual, muitas vezes, a cronologia dos fatos parece se perder em meio ao fluxo de consciência que caracteriza os textos. Além disso, essa “intensidade do cotidiano” vem à tona por meio de uma linguagem

que não se permite podar, como se a materialização das experiências vividas pelos narradores dependesse de uma forma de dizer que sustentasse toda a violência que subscreve suas vidas:

Sentada no ônibus a caminho de casa, quase madrugada, noite vazia e fria, celular em mãos, é assim que ganham corpo meus relatos, é assim que ganham cor, ganham vida. O que acabei de viver, tudo ainda fresco na memória, a maquiagem borrada, gosto de camisinha na boca, o cheiro do cliente em meu rosto não importa o que eu faça, o seu cheiro de homem já tão diferente do meu – serão os hormônios? Palavras-chave marcantes vindo à tona assim que me ponho a escrever, dentes, línguas, dedos, lábios, uma puxando a outra meio que naturalmente, o texto saindo do encontro delas mas também desde antes, desde eu já na rua tramando amores, namorando olhares: travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora. (MOIRA, 2016, p.19).

Esse é o relato que abre o livro de Amara Moira. Nele podemos ver exatamente o que se disse sobre a subjetividade: uma escritura cujo mote é a própria experiência e essa experiência se traduz por meio de uma linguagem que tenta dar conta do inapreensível, utilizando-se, para tanto, de recursos como o fluxo de consciência, o diálogo interno e o devir de quem escreve.

Uma das grandes diferenças entre a produção de autoria trans e a dos demais autores cis reside justamente na maneira como a subjetividade se mostra, nesse mergulho vertiginoso do narrador em primeira pessoa e na possibilidade de terem as suas vozes ouvidas. A representatividade desempenha um papel importante quando nos permite visualizar outras nuances da experiência transgênera, nos fazendo desconstruir estereótipos.

Apesar de a violência ser uma constante também nas narrativas de autoria trans, ela não se pauta em uma tendência patológica, isto é, não existe uma necessidade de culpabilização das identidades trans, a fim de colocá-las em patamar inferior em relação às cisgêneras, como se o simples fato de ser uma pessoa trans fosse suficiente para justificar a violência sofrida pelas personagens. O que há nos relatos de Nery e Moira, que posteriormente serão mais bem analisados, é justamente a reflexão acerca da violência, a descrição do medo constante de ser descoberto e, inevitavelmente, os conflitos que circunscrevem a experiência da transição:

Aos 17 anos, deu-se a “segunda tomada da cicuta”. Denominei-a assim, porque foi quando me conscientizei de que havia gastado todos os meus recursos infrutiferamente. As crises existenciais iam gradativamente aumentando em frequência e intensidade. (...). Quase todas as noites, sonhava com cenas sexualizadas, onde tinha um enorme pênis e podia fazer tudo o que, acordado, não me era possível. Os sonhos eram tão nítidos que, geralmente, ao despertar, ainda me deliciava com a inebriante sensação de estar ejaculando. Chegava a levar a mão à genitália, ainda ao sabor da sonolência.

Mas, ao verificar a cruel e inerte realidade, levantava-me assustado. Faltava muita coisa! (NERY, 2011, p. 60-61).

As reverberações sobre os conflitos internos que encerram a experiência de ser uma pessoa transexual, sobretudo no caso específico de João W. Nery, que a viveu na década de 70, não aparecem com profundidade nos textos de autoria cis que iremos analisar e é aí que a subjetividade encontra terreno fértil para proliferar. A maioria das personagens que habita os textos das décadas de oitenta e noventa não realiza esse exercício de consciência simplesmente porque suas identidades são tidas como doentias, inferiores, e o que resta a elas são as comiserações feitas pelo narrador em terceira pessoa.

Portanto, a representatividade trans importa, porque faz ampliar os paradigmas impostos pela cisnormatividade. Ela está atrelada também ao conhecimento teórico que visa ao entendimento e à transposição das novas perspectivas de se entender o corpo e o gênero, conhecimentos estes que se pautam nas teorias feministas interseccionais para construir a base do transfeminismo. Dessa maneira, faz-se necessário compreender de que feminismo se fala quando há a intersecção trans, ou ainda: em que feminismo cabem as pessoas trans?

3.4 Gramáticas do feminino e experiência trans

O grande mal-entendido em que assenta esse sistema de interpretação está em que se admite que é *natural* para o ser humano feminino fazer de si *uma mulher feminina*: não basta ser uma heterossexual nem mesmo uma mãe, para realizar esse ideal; a “verdadeira mulher” é um produto artificial que a civilização fabrica, como outrora eram fabricados castrados.
(Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*)

Em quantas nuances de feminino cabe uma mulher? Ou: que mulher cabe na categoria “feminino”? A resposta para esses questionamentos parece simples se as analisamos com olhos de médico biologista: mulher é todo aquele ser humano que nasceu com vagina. Digo vagina e não sistema reprodutor feminino, pois essa é uma exigência posterior à materialização da genitália. Para os mais “científicos”, a resposta poderia ser cromossômica: mulher = XX e, claramente, teríamos que andar com o microscópio de alta resolução que atestasse a exigência do cromossomo XX àquelas que se intitularem mulheres.

Essas respostas são, ainda hoje, as que mais seguramente atendem à demanda sobre os gêneros. O discurso médico-científico goza de uma respeitável credibilidade conseguida há séculos, mas há séculos, também, enrijecida. O discurso médico é cômodo. Se há um aparelho que analisa os cromossomos entre XX e XY, descartando as experiências individuais dos

indivíduos, não há nada mais exato, fácil e rápido para classificar homens e mulheres que uma máquina.

O que muitas vezes se esquece é que esse mesmo discurso médico já vaticinou, por exemplo, a ideia do sexo único (Galeano século II), a saber: o pênis já foi o único sexo (genital) oficial dos seres humanos, e as mulheres possuíam uma deformidade do pênis, ou um falo que não se desenvolveu ficando, portanto, interno ao corpo. Coincidentemente, essa teoria gerou, por muito tempo, a ideia de que a mulher era inferior ao homem por ter um “problema” congênito (MILLETT, 1970). Somente no século XVIII é que o modelo de diferenciação genital passa a ser levado em conta, mas com grande tensão à teoria do sexo único, uma vez que o que estava em jogo, desde sempre, eram as relações de poder que a ideia do sexo único encerrava.

Para contextualizar melhor essa questão, podemos nos utilizar dos levantamentos históricos que Kate Millett traça em seu *Política Sexual* (1970). A autora fala da revolução sexual que, em sua primeira fase, se deu entre os anos de 1830 - 1930, nesse momento, era prescrito que:

Uma revolução sexual exigiria antes de mais nada, talvez, o fim das inibições e tabus sexuais, especialmente aqueles que mais ameaçam o casamento monógamo tradicional: a homossexualidade, a «ilegitimidade», as relações sexuais pré-matrimoniais e na adolescência. Deste modo, o aspecto negativo no qual a actividade sexual tem sido geralmente envolvida seria necessariamente eliminado, juntamente com o código moral ambivalente e a prostituição. Esta revolução teria por objetivo estabelecer um princípio único de tolerância, completamente alheio aos sórdidos e alienantes fundamentos económicos das tradicionais alianças sexuais. (MILLETT, 1970, p.10).

Não precisamos dizer que o que objetivava tal revolução não foi alcançado nem no século XIX, nem no século XX e continua ainda inalcançado neste século XXI. Além disso, na revolução sexual “seria conveniente reexaminar as características definidas como «masculinas» ou «femininas» e reconsiderar o seu valor no aspecto humano” (MILLET, 1970, p. 10). Essas considerações ainda são, até hoje, temas dos principais debates sobre a diferença sexual.

Importante apontar que nesse cenário descrito por Millett, o feminino estava atrelado às questões de comportamento e de adequação da mulher enquanto instrumento de reprodução e de submissão ao casamento. Nesse sentido, as características femininas, na diferença sexual com a masculinidade, eram sempre ditadas pelo discurso masculino e machista de homens burgueses que se viam no direito de caracterizar algo que, logicamente, não lhes cabia caracterizar.

Além disso, vale salientar que até então, apesar dos esforços de que fala Millett, não se pensava em feminilidades e masculinidades assim no plural. As identidades de gênero eram divididas em duas categorias estanques que se pautavam em explicações religiosas e científicas (limitadas à ideia do sexo biológico como fator determinante para a construção dos gêneros), mas também sociais, pois se havia uma explicação que passava pelo crivo social para alocar o feminino em um patamar inferior à masculinidade, logo não se pode desprezar a interpretação sociológica dessa diferença sexual (mesmo que os termos das ciências sociais aterrorizem o discurso médico-religioso).

Contudo, não se pode negar que algo de revolucionário aconteceu desde a data que a autora sugere como o marco da revolução sexual. Houve avanços na política, na educação e na própria experiência feminina. As mulheres conseguiram algumas conquistas e elas foram importantes para que se começasse a discutir gênero nas diferentes esferas sociais.

A tradição da psicanálise, por muito tempo, reforçou a ideia de que, apesar de diferentes, o sexo feminino (referimo-nos aqui à genitália) possui algumas semelhanças anatômicas com a genitália masculina. Essa perspectiva pode ser entendida como uma narrativa que carrega consigo resquícios da ideia do sexo único e que, a partir da noção da diferença sexual, adotou novos elementos, mas guardou a premissa original: fazer crer, de alguma forma, que o sexo feminino só pode ser legitimado pelo órgão genital masculino. Sobre o tema, Irigaray (2002) escreve:

Assim, as críticas que faço a Freud estão contidas na mesma interpretação: vocês não vêm a sexualidade, e geralmente a identidade da menina, da adolescente, senão em função da sexualidade e da identidade do menino, do adolescente, do homem. Por exemplo, segundo esta tradição, o autoerotismo da menina existiria durante o tempo em que ela confunde seu clitóris com um pequeno pênis, ou seja, ela tem o mesmo sexo que o menino. Quando, através de sua mãe, descobre que a mulher não tem o sexo do homem, a menina renuncia ao valor de sua identidade feminina voltando-se para o pai, para o homem, para assim obter um pênis por procuração. Toda sua energia seria concentrada nesta conquista do sexo masculino (IRIGARAY, 2002, p.4).

O que Irigaray pretende com seu texto é mostrar que a noção de outridade, no que se refere à construção dos gêneros, está sempre atrelada à uma pretensa superioridade originária que circunscreve o imaginário masculino e que, portanto, esse imaginário goza de privilégios construídos historicamente. Dessa maneira, apesar da revolução sexual e das discussões apresentadas pelas primeiras levadas do feminismo, a construção da diferença sexual enfrenta obstáculos antigos: o homem e a ideia da masculinidade compulsória.

O modelo de alteridade desenhado e criticado por Irigaray trabalha com duas categorias: o “um” e o múltiplo, no qual o múltiplo, de alguma forma, precisa do espelho desse “um” como metáfora de construção de si mesmo, isto é, o “um” tem o poder de autorizar o que o múltiplo pode ser. Segundo a autora:

Na melhor das hipóteses, este modelo único se acomodaria em um jogo de balanço entre o um e o múltiplo, mas o *um* permanece o modelo que comanda, mais ou menos abertamente, a hierarquia dos múltiplos: o singular é único e/mais ideal, "o Homem". A singularidade concreta não é senão uma cópia, uma imagem. A visão platônica do mundo, seu conceito de verdade é, de uma certa forma, invertida em relação à realidade empírica cotidiana: vocês se vêem como uma realidade singular, mas são apenas cópias, mais ou menos boas, de uma ideia perfeita, situada exteriormente. (IRIGARAY, 2002, p.5)

Irigaray acredita que a diferença sexual, se entendida em toda a sua infinitude como sugere Lévinas (infinitude de perceber que o outro é um eu completamente diferente e que, portanto, merece ser acolhido em toda a sua diferença), poderia levar à solução para a questão do problema da desigualdade entre os gêneros. Contudo, essa visão de alteridade, apesar de ser a ideal, está longe da concretude. Demasiado utópica, ela exige que o “um” perca seu *status* de superioridade social que tem sido construída ao longo dos séculos. Seria necessário desmontar toda uma rede de relações de poder, o que vem tentando ser feito paulatinamente, mas que ainda está longe de ser uma realidade.

O pensamento de Irigaray traz à tona, por meio de outra perspectiva, o que viemos tratando até então: a construção da identidade feminina. Apesar de traçar o paralelo da outridade, a autora, no mesmo texto, parece deslizar na caracterização do que ela entende por feminino, partindo de estereótipos que constroem uma visão da mulher destinada às relações a dois, como se esse “dois” se referisse ao processo de alteridade. Entretanto, esse discurso acaba reforçando a ideia “da mulher compreensiva” e da esposa submissa. Essa é, com certeza, uma das facetas do feminino, mas não nos parece que esse seja o caminho para se alcançar a alteridade que a autora defende no mesmo texto.

Nesse ponto, já se percebe que o feminino surge do discurso da diferença, isto é, é necessário contrapor o feminino ao masculino para que se desenhem arquétipos de um gênero outro que não o dos homens. Como sugere Birman:

Assim, o novo paradigma da diferença sexual que se instituiu então como um imperativo teceu-se pela reflexão e pela pesquisa, pela formulação do postulado da existência de uma diversidade radical de fundamento sobre o ser do homem e o ser da mulher. Estes teriam, assim, **essências** diferentes, que

seriam então irredutíveis entre si. Nesse contexto, não existiria qualquer possibilidade de reversibilidade entre os sexos, dado que suas essências seriam radicalmente diferentes. Isso quer dizer, portanto, que ser homem e ser mulher passaram a ser então concebidos como matrizes da **natureza** plenamente diferenciadas e absolutamente inconfundíveis. (BIRMAN, 2016, p.34. Destaques do autor).

A diferença sexual acabou por trazer novas possibilidades no que se refere ao entendimento dos sexos e, conseqüentemente, dos gêneros. Se homens e mulheres são diferentes, partindo da genitália como aspecto diferenciador, os direitos das mulheres, até então subjugados pela noção do sexo único deformado, passam a ser questionados e reivindicados.

Por outro lado, o discurso da diferença sexual foi pensado tendo como base noções de essência e natureza. Tomar como natural a diferenciação de algo é, ao mesmo tempo, abrir uma porta e fechar outra. Abre-se a porta da possibilidade de não ser inferior por ter uma deformidade – no caso das mulheres segundo a teoria do sexo único –, mas fecha-se a porta das intersecções dentro da diferença, isto é, se há alguém que, por alguma razão, não caiba na situação natural da diferença sexual (intersexos, pessoas trans etc.), de nada adiantou ter refutado a teoria do sexo único.

Além disso, a perspectiva essencialista dos sexos e gêneros encontra reverberações no discurso religioso que reforça a ideia de genital = gênero e da heterossexualidade compulsória. Em outras palavras, se a “ciência” diz que homens e mulheres são diferentes perante as leis da natureza e se o deus cristão, no caso do ocidente, abomina as práticas sexuais que destoam da heterossexualidade “normal”, logo tem-se o fortalecimento da aliança Igreja/Ciência, bem como a potencialização de suas capacidades de perseguição.

A partir do momento em que o discurso da diferença fratura a ideia do sexo único, as mulheres precisam de uma representação natural que confirme o feminino em detrimento do masculino. Essa representação fica a cargo da maternidade, ou melhor, da capacidade de gerar. Se antes a mulher não tinha lugar no processo reprodutivo, ficando o homem com toda a responsabilidade no que se refere à construção da prole, o despertar da maternidade a coloca em um lugar privilegiado no discurso da diferença sexual¹⁷.

Mais uma vez tem-se uma descoberta que ao mesmo tempo valoriza e desvaloriza as mulheres. A valorização vem justamente da diferença sexual, de ter o seu local de identificação, entretanto, a maternidade passa a ser o principal fator na caracterização do feminino. Além

¹⁷ Sobre esse processo reprodutivo, ver: FREDERICI, Silva. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

disso, a tarefa de gerar acabou sendo mais uma ferramenta de opressão, uma vez que o casamento e a prole acabam por se tornarem tarefas praticamente obrigatórias para as mulheres.

A maternidade passa a ser a autorização para o se definir como mulher, contudo, sempre houve e sempre haverá aquelas que não se identificam com o ideário do “ser mãe” seja por questões de saúde (infertilidade ou qualquer outro entrave clínico), seja simplesmente pela escolha de não querer engravidar. Essas mulheres são vistas, então, como defeituosas, como inúteis perante o universo patriarcal que, após o advento da diferença sexual, passou a reconhecê-las meramente como máquinas reprodutoras:

Foi a construção estrita do ser da mulher em torno da figura da mãe e da finalidade específica de **reprodução da espécie** o que estava em pauta na teoria da diferença sexual. A maternidade foi então concebida como algo de ordem instintiva, como uma potencialidade da fêmea como organismo, impondo-se, pois, como um imperativo inelutável para o ser da mulher. Foi por esse viés que a hierarquia e a relação do poder entre os sexos foi mantida no contexto da concepção da diferença sexual. Vale dizer, o que estava fundamentalmente em questão na concepção da diferença sexual era a manutenção da figura da mulher na posição da maternidade. É em torno da figura da mulher como mãe que o paradigma da diferença sexual pode ser mais bem elucidado (BIRMAN, 2016, p.51. Destaques do autor).

Vê-se que a maternidade funcionou como mais um termômetro regulador do local da mulher na modernidade. Contudo, vale salientar que essa visão da mulher em conexão com a natureza, através do ecofeminismo, sugere uma outra leitura da maternidade: a de que a mulher está em contato com a Mãe Natureza quando engravidada, e que, à semelhança da natureza que gera a vida, a mulher possui o poder da transcendência.

Essa visão do ecofeminismo possui outras reverberações e uma delas pode ser encontrada no estudo que Julia Kristeva fez e que intitulou de *Corpo-política* (ao qual Judith Butler faz duras críticas). Esse estudo critica o patriarcalismo a partir do interior da linguagem. A ideia de Kristeva é a de encontrar uma solução pré-discursiva que livre a mulher do controle patriarcal. Para tanto, um retorno à fase pré-discursiva da maternidade seria a solução (note-se que a filósofa entende a pré-discursividade como algo anterior à própria fala). Para ela, a maternidade é o dispositivo sumamente feminino capaz de afastar a mulher de jugo patriarcal.

Por meio de uma operação linguística complicada e por vezes contraditória, Kristeva descreve a maternidade como uma possibilidade semiótica (múltipla, diferente) dentro do Simbólico (social). Nessa operação, Kristeva compara a linguagem poética à maternidade, por serem experiências de transcendências, nas quais a vida é potencializada. Enquanto norma, a teórica acredita que o machismo faz com que não haja espaço para a mulher na sociedade e é a

maternidade que pode sugerir a tomada desses espaços antes exclusivamente masculinos. A maternidade seria, semioticamente, o diferencial entre o homem e a mulher, por isso poético:

Para Kristeva, o semiótico expressa a multiplicidade libidinal original no âmbito dos termos da cultura ou, mais precisamente, no campo da linguagem poética, em que prevalecem os significados múltiplos e a semântica em aberto. Com efeito, a linguagem poética é a recuperação do corpo materno nos termos da linguagem, um resgate que tem o potencial de romper, subverter e deslocar a lei paterna. (BUTLER, 2015, p.142).

Nesses termos, Kristeva tenta encontrar uma explicação positiva para o dispositivo da maternidade em meio à revolução da diferença sexual. Contudo, essa explicação, segundo Butler e bem como já foi explanado neste tópico, parece reforçar o local de subalternidade da mulher em relação ao homem, como se para eles estivesse reservado o espaço público das trocas sociais, e para elas o lugar do corpo feito para a reprodução somado a todo o misticismo que isso, teoricamente, significaria.

Podemos ver outro exemplo dessa “desnaturalização” do feminino em *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*, de Donna Haraway (2009). Nesse texto, a autora utiliza-se da metáfora do ciborgue para explicar que todos os corpos são, tecnologicamente, semelhantes a uma máquina e que há tecnologias que modificam os corpos surgindo a toda hora, seja por meio da alimentação, das vestimentas, ou até mesmo por meio de remédios e hormônios. Essa “artificialidade” cria uma leitura pós-humana, como se entre a máquina e o humano existisse apenas uma tênue camada de ficção:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo (HARAWAY, 2009, p. 36).

Essa ficção é o cerne da questão do feminino para a autora. Segundo ela, o movimento feminista e algumas de suas intersecções (o feminismo radical e até o feminismo negro), tentam, cada qual a sua maneira, naturalizar a categoria “mulher”. Mas, para Haraway, não há nada no fato de ser mulher que una, de maneira natural, todas as mulheres. Ela é uma das grandes críticas desse “feminismo da deusa”, e não acredita que a mulher só conseguirá seu espaço se retornar às suas origens espirituais em conexão com a Deusa Mãe, ou por meio da maternidade:

Depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que o gênero, a raça e a classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem

mais formar a base da crença em uma unidade “essencial”. Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis (HARAWAY, 2009, p.47)

Ao criticar as intersecções que por hora caracterizam os diferentes feminismos, Haraway sugere que o ciborgue é uma saída pós-gênero para se entender a complexidade dos corpos, sejam masculinos ou femininos. Contudo, talvez inconscientemente, a filósofa acabe por criar mais uma forma de categorizar o feminino: o corpo ciborgue age pela afinidade e não pela identificação, o que significa dizer que as tecnologias de modificação física possibilitam aos corpos a reivindicação do feminino, ou mesmo a sua exclusão desse feminino. Abrir a discussão numa perspectiva pós-gênero – se é que isso é possível – não anula o fato de que o gênero existe e que a dialética do gênero é algo inevitável, pelo menos até agora: “As feministas-ciborgue têm que argumentar que “nós” não queremos mais nenhuma matriz identitária natural e que nenhuma construção é uma totalidade.” (HARAWAY, 2009, p. 52).

Da argumentação de Haraway e seu Manifesto Ciborgue nos interessa a reflexão sobre a afinidade e sobre as tecnologias de mudanças físicas. Vale salientar que a autora não utiliza essas tecnologias tão somente no que se refere à metamorfose física do ponto de vista visual (próteses, implantes de silicone etc.), mas entram nessas mudanças as substâncias químicas que ingerimos nos remédios e na alimentação, bem como os itens criados para melhorar a performance das atividades por nós praticadas.

Essa afinidade que, teoricamente, deveria unir todas as mulheres, relevando, portanto, as taxonomias às vezes excludentes dos diferentes feminismos, abre a possibilidade para se discutir, por exemplo, a “mulheridade” das pessoas trans e travestis à luz do transfeminismo, uma vez que, além da afinidade, as mulheres trans e travestis se reconhecem enquanto pertencentes ao universo feminino.

Tendo como referência a ótica da afinidade, outros questionamentos podem surgir, tais como: qual o local de uma mulher trans ou de uma travesti nas diferentes intersecções dos feminismos? Para os feminismos, pode um corpo sem vagina ser considerado mulher? Quais aspectos do feminino são levados em conta para que uma mulher trans ou travesti tenha a sua “mulheridade” reconhecida?

Essas perguntas circulam nas discussões sobre os feminismos e muitas delas possuem resposta, basta que se tenha uma perspectiva feminista para seguir. Por exemplo, uma *RadFem* dirá que não há local para uma travesti ou para uma mulher trans nos feminismos. Não há local, pois esses locais são tão somente da vagina e das experiências de subalternidade que o genital

carrega consigo. Muito provavelmente ela dirá, também, que uma mulher trans ou que uma travesti gozou de privilégios masculinos por muitos anos antes de passar pela transição e que, portanto, jamais serão capazes de entender a complexidade da experiência de uma mulher cis. Para as ecofeministas, ou para aquelas do “feminismo da deusa”, será complicado satisfazer os rituais à Deusa Mãe se esse corpo não menstrua. Para aquelas que não se consideram feministas, mas que possuem um ideal de gênero a ser seguido, aquele da boa esposa, travestis e mulheres trans nada mais são que aberrações.

Claramente estamos generalizando discursos que frequentemente se observam nas discussões sobre pessoas trans, e há mulheres que certamente utilizam outros aspectos para julgar a “mulheridade” de pessoas transgêneras, contudo, nossa generalização se baseia no que o senso comum entende por transgêneros. Esse senso comum é um retrato da falta de informação, mas também é manipulado pelo discurso das religiões e da mídia de massa. Infelizmente, o senso comum alcança outras esferas discursivas, como a do direito e da medicina. Contra o senso comum, e como proposta de intervenção para a compreensão do devir da construção dos gêneros, nos parece que o transfeminismo vem trazer algumas contribuições para o debate sobre as gramáticas do feminino.

O pensamento transfeminista finca suas bases teóricas, inicialmente, no Manifesto Transfeminista escrito por Emi Koyama em 2001. Nele há os princípios básicos para se entender as identidades trans, tais como: a liberdade e o direito que os indivíduos possuem de escolher suas identidades de gênero; a defesa de que ninguém deve ter sua identidade influenciada para caber nas expressões de gêneros da “mulher real” ou do “homem real”; crítica à ideia do privilégio masculino que algumas vertentes de feminismos afirmam que as mulheres trans possuem (o manifesto diz que essa noção de privilégio deve ser relativizada e observada individualmente, pois a experiência transgênera representa uma interação dinâmica entre a noção de privilégio masculino e as desvantagens de ser trans), pois se há algum privilégio masculino gozado por mulheres trans, há também todos os outros privilégios que mulheres cis possuem em relação às trans; visa à desconstrução do essencialismo biológico e binário; critica a busca pela ultrafeminilidade com a justificativa de que o problema está instaurado socialmente por meio da ideia binária das expressões de gênero; foca, também, na violência sofrida pelas mulheres trans (por serem mulheres e por serem trans); e sobre a reprodução e a saúde da mulher, mostra-se em sintonia com o direito de escolha entre a reprodução ou o aborto.

A própria autora, contudo, reconhece falhas no Manifesto e lista as duas principais: 1) a quase exclusividade da experiência de mulheres trans, deixando de lado os homens trans; 2)

A falta de intersecção analítica, o que acaba por negligenciar as realidades das mulheres trans (aspectos socioeconômicos, por exemplo).

No Brasil, o nome de Jaqueline Gomes de Jesus aparece como uma referência na discussão do transfeminismo. Segundo ela, o transfeminismo surge de uma demanda semelhante àquela que fez nascer o feminismo negro: discutir as práticas feministas tendo como norte uma especificidade de mulheres (no caso do feminismo negro, das mulheres negras e, no caso do transfeminismo, das mulheres trans e travestis). Para a autora:

O transfeminismo, algumas vezes chamado de feminismo transgênero, prolifera pela internet, anuncia-se em blogs e se confraterniza em redes sociais, e pode ser definido como uma linha de pensamento e de práticas feministas que rediscute a subordinação morfológica de gênero (como construção psicossocial) ao sexo (como biologia), condicionada por processos históricos, criticando-a como uma prática social que tem servido como justificativa para a opressão sobre quaisquer pessoas cujos corpos não estão conformes à norma binária homem/pênis e mulher/vagina, incluindo-se aí: homens e mulheres transgênero; mulheres cisgêneras hysterectomizadas e/ou mastectomizadas; homens cisgêneros orquiectomizados e/ou “emasculados”; e casais heterossexuais com práticas e papéis afetivossexuais divergentes dos tradicionalmente atribuídos, entre outras pessoas. (JESUS, 2014, p.6)

Significa dizer que o transfeminismo é mais uma intersecção do feminismo em que se busca entender e valorizar a especificidade da experiência feminina trans. Essas especificidades vão desde o pretenso privilégio masculino antes da transição, até a luta árdua pelo direito de ter suas identidades reconhecidas pela sociedade e pelo Estado, isto é, a luta pelo direito de existir e sobreviver em uma sociedade na qual a expectativa de vida de uma mulher trans ou travesti é em torno de 35 anos, segundo dados do site Cidadania Trans¹⁸.

Além disso, na perspectiva transfeminista, vê-se que o protocolo transexualizador adotado no Brasil vai de encontro à teorização acerca das mulheres trans e travestis, uma vez que o próprio Manifesto Transfeminista diz que o estereótipo da ultrafeminilidade não é, necessariamente, um traço definidor de o que é ser uma mulher trans. Isto quer dizer que o identificar-se enquanto mulher deveria independer do parecer-se uma “mulher de verdade”, até porque essa semelhança não é, sequer, alcançada por muitas mulheres cisgêneras e, como vimos, essa busca pela ultrafeminilidade é inclusive rechaçada por outras correntes de feminismos.

Sobre essa obediência ao ideal do que viemos chamando até agora de ultrafeminilidade, Virginie Despentes, em *Teoria King Kong* (2016), relata sua experiência enquanto mulher

¹⁸ <https://www.cidadaniatrans.com> . Acesso em: 19/07/2019.

lésbica punk. Nunca cabendo nesse ideal de ultrafeminilidade, a autora de *Baise-moi* revela que custou caro a ela não ser uma “mulher feminina”. Custou inclusive um estupro, pois, como ela mesma escreve, o corpo de uma jovem punk com seus cabelos desgrenhados passa a ser visto como uma propriedade pública.

O corpo condicionado à feminilidade é cobrado o tempo todo, seja esse corpo cis ou trans. O desvio dessa norma, condicionada à expressão de gênero ultrafeminino, é tido como um dispositivo de violência, das mulheres para si mesmas, e dos homens para com as mulheres. Despentes fala disso em determinada parte do seu livro-relato:

Por volta dos trinta anos, quando parei de beber, fui ver analistas, curandeiros, magos; eles não tinham muita coisa em comum, fora o fato de que, homens, várias vezes insistissem comigo: “Seria necessário que você se reconciliasse com a sua feminilidade”. Eu respondia a mesma coisa sempre, espontaneamente: “É, não tenho filhos, mas...” e toda vez era interrompida, eles não estavam falando sobre maternidade. Estavam falando de feminilidade. Mas o que querem dizer com isso? Não obtive respostas claras [...] Depois de vários anos de boa, leal e sincera investigação, deduzi que: a feminilidade é a putaria. A arte do servilismo. Pode-se chamar isso de sedução e tentar transformar isso num troço com glamour. Não se trata de um esporte de alto nível na maioria dos casos. Quase sempre, trata-se de se habituar a se comportar como inferior. [...] Não digo que ser mulher é em si mesmo uma obrigação terrível. Existem algumas que cumprem esse papel muito bem. É a obrigação que é degradante. (DESPENTES, 2016, p. 104, 108).

Vê-se que a angústia de Despentes é causada justamente por ela não corresponder, nem visualmente e nem habitualmente, ao ideário da ultrafeminilidade. É importante dizer que Virginie é uma mulher cis e que, à semelhança das mulheres trans, sofreu e sofre a influência de uma visão machista e patriarcal do que se convencionou chamar de feminino. O livro de Despentes é um grito de liberdade. Liberdade de poder escrever o seu feminino, longe das amarras da expressão ultrafeminina de gênero.

Apesar da postura agressiva, o que Despentes diz não agride, contudo, as mulheres que se colocam nesse lugar de pretensa submissão pelo estereótipo do ultrafeminino. O que a incomoda – e parece incomodar boa parte das feministas – é justamente a obrigação em seguir esse padrão como única possibilidade de leitura do feminino, o que, muitas vezes, satisfaz uma visão sexista que subjuga a mulher a um instrumento do prazer masculino, sexualizando e reafirmando as relações de poder entre os gêneros.

Em *Transfeminismo* (2015), Paul B. Preciado escreve um texto anárquico no qual utiliza seu próprio corpo para teorizar sobre o assunto. Enquanto pessoa trans, vivendo sua experiência de trans-homem, o filósofo traça críticas severas ao feminismo ao dizer que, desde o movimento

da revolução sexual, do qual falamos anteriormente, as diversas vertentes do feminismo não visam outra coisa a não ser criar caixas envoltas em rótulos identitários:

Durante o século XX, o feminismo proliferou em um campo heterogêneo, com diversas teorias e estratégias: feminismo direitista, feminismo socialista, feminismo liberal, feminismo cristão. Mas, se juntássemos todos na mesma sala, eles acabariam se matando uns aos outros. Eles têm um problema político em comum: todos operam pela lógica de políticas identitárias. Eles naturalizam a noção de “mulheres” e, enquanto brigam pelo seu reconhecimento na esfera pública, tendem a normatizar o sujeito que querem libertar. (PRECIADO, 2015, p. 8-9).

Ainda sobre as amarras do feminismo, Preciado vê no transfeminismo um caminho para o que ele considera como entraves identitários. Sendo assim, o transfeminismo não se trata apenas de mais uma intersecção, ele seria, de fato, uma proposta pós-feminista, uma revolução. Essa postura *queer* de quebrar as paredes que enclausuram o gênero nas caixas das identidades estanques já é conhecida de outros textos do autor, como *O manifesto contrassexual*, e, nessa perspectiva, ele afirma que: “o sujeito do transfeminismo não são “mulheres”, mas os usuários críticos das tecnologias de produção da subjetividade”. (PRECIADO, 2015, p. 11).

A perspectiva transfeminista seria, então, um alargamento da compreensão do que é ser mulher e das leituras feitas acerca do gênero feminino. Preciado localiza o transfeminismo no agora, em uma inevitável busca pela implosão do modelo binário e cisnormativo. Por definição:

O projeto transfeminista: resgatar o “feminismo” de suas próprias amarras para que ele deixe de ser apenas uma tarefa de mulheres brancas heterossexuais colonizadoras boazinhas e humanistas. Deslocar-se do feminismo política identitária para uma extensiva política de desidentificação. Para resistir às identificações normativas, em vez de brigar para produzir identidades. Se o feminismo foi uma resposta às configurações do poder do século XIX, o transfeminismo busca desfazer o poder neoliberal contemporâneo. Depois do movimento feminista negro, depois das lutas de 1969, depois da crise da aids e do manifesto ciborgue, vivemos no tempo transfeminista. (PRECIADO, 2015, p. 10-11)

Sendo assim, o transfeminismo passa a ser esse local de fala de onde ecoam vozes inconformadas e sedentas por uma revolução, pelo grito de liberdade dos corpos transgêneros e pela vivência do gênero para além da experiência binária. O posicionamento de Preciado acerca do feminismo e de suas diferentes vertentes, por vezes, soa extremista e, ao afirmar que, atualmente, se vive uma era pós-feminista, na qual o transfeminismo parece ser a solução para todos os problemas referentes às mulheres, o autor parece esquecer que, para muitas, os direitos adquiridos pela revolução sexual do século XIX ainda não é uma realidade.

Apesar de extremas, acreditamos que as considerações feitas por Preciado refletem bem a necessidade de se pensar um feminismo para além das amarras identitárias, mas também ponderamos o fato de que o transfeminismo possui uma agenda e, apesar de essa agenda não excluir as pessoas cisgêneras, ela parte da experiência trans para construir, por meio da desconstrução, conceitos que tomem a comunidade transgênera como protagonista. Nesse sentido, parece inevitável que se tenha um sujeito como representante das teorias e práticas transfeministas e isso não significa, necessariamente, enquadrar esse sujeito em um invólucro de identidade, mas sim o ter como referencial.

A principal diferença entre o transfeminismo e as demais correntes feministas talvez seja justamente a noção de acolhimento, no sentido que Levinas (2014) deu ao termo: a percepção de que todos são diferentes e que é impossível reduzir o outro à essência de si, sendo, portanto, a diferença, parte das relações humanas e fator imprescindível para a construção das várias versões do eu. Em outras palavras: o outro é um infinito. Nessa infinitude cabem as pessoas trans e seus corpos dissidentes, cabem as várias tecnologias de melhoramento e adequação físicas, cabem os ciborgues, as mulheres cisgêneras e, sobretudo, cabe a percepção de que, ao longo da história, vozes foram silenciadas e que, finalmente, elas podem falar.

O transfeminismo acaba por ser esse espaço feito por e para as pessoas transgêneras, mas que amplia seu universo ao defender políticas que visam ao desmantelamento da cisheteronormatividade e suas amarras nocivas não somente às pessoas trans, mas aos indivíduos que, por alguma razão, não caibam nas caixas identitárias que, muitas vezes, reforçam estereótipos machistas e misóginos.

No que se refere à crítica literária, percebe-se que a pauta transfeminista pode sugerir metodologias de análise que contemplem a experiência e a representação das pessoas trans, além de resgatar o protagonismo de escritoras e escritores transgêneros.

3.5 Transfeminismo e crítica literária

A crítica feminista em literatura desempenha um papel importante no campo dos estudos literários, não apenas por trazer à tona as obras de escritoras que por muito tempo foram silenciadas pela ideia masculina do cânone, mas também porque lança luz para a representação das mulheres em textos de ficção, contribuindo, então, com a quebra dos paradigmas que influenciam a construção de estereótipos femininos:

Existem duas formas de crítica feminista, e misturá-las (como a maioria dos comentadores o faz) é permanecer permanentemente confuso pelas suas potencialidades teóricas. A primeira forma é ideológica, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos. A leitura feminista pode fazer mais do que isso; pode ser uma ação intelectual libertadora [...] (SHOWALTER, 1994, p. 26).

A libertação intelectual da qual fala Showalter diz respeito à total consciência da linguagem que constitui a leitura e a escrita de textos literários nos quais a mulher atua como escritora ou como personagem. É uma libertação da crítica e da história literária feita e validada tão somente por homens, cuja busca por essa voz feminina dentro do escopo da crítica literária levou à criação de uma corrente crítica francesa: a escrita feminina.

A *écriture féminine* intentava qualificar as obras escritas por mulheres a partir de um aparato analítico comparativo no qual a diferença era a principal ferramenta metodológica. A diferença se pautava, principalmente, em relação à escritura masculina, e se dividia em quatro ramificações: biológica, linguística, psicanalítica e cultural (SHOWALTER, 1994).

Não nos deteremos em esmiuçar as quatro vertentes da escrita feminina, também conhecida como crítica ginocêntrica, mas, em termos gerais, ela buscou demonstrar como os textos escritos por mulheres são organicamente diferentes dos escritos por homens, e essa organicidade deve ser entendida, de fato, como algo fisiológico, como algo corporal e psíquico, como se houvesse algo no organismo das mulheres que determinasse a sua forma de escrever. Essa postura foi e tem sido alvo de críticas até mesmo por parte das teóricas feministas, pois ela põe em xeque a própria natureza do texto literário: um trabalho que visa à criação de efeitos de real por meio do aparato linguístico, segundo Iser e a estética do efeito, por exemplo.

Showalter reconhece a fragilidade da *écriture féminine*, mas também aponta a importância política por trás desse método de análise. Fazer com que escritoras e leitoras busquem formas de teorizar e expressar suas próprias experiências é uma nova maneira de se conceber a crítica literária, que até então era um território ocupado apenas por homens. Ela ainda esclarece o fato de que, para se entender a escritura feminina, é necessário estabelecer o real referente nesse processo: a linguagem. É preciso observar o que e como a linguagem representa a experiência feminina. Sendo assim: “A tarefa apropriada para a crítica feminista, acredito eu, é concentrar-se no acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais”. (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Essa expressão cultural desemboca na crítica feminista que trata as obras literárias das escritoras enquanto um produto colonizado. Essa colonização diz respeito ao processo de dominação do gênero masculino sobre o feminino e à necessidade de se contar a história da literatura escrita por mulheres agora por uma ótica feminista. A experiência textual das escritoras e leitoras mulheres forma, segundo Showalter, “uma experiência coletiva dentro do todo cultural” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Dentro desse todo cultural, as mulheres puderam e podem se comunicar no tempo e no espaço através do aparato literário, algo como um grande ciclo terapêutico no qual elas participam com as suas versões de histórias.

A crítica feminista pautada nos aspectos culturais extrapola as barreiras da *écriture* para alcançar as intersecções de classe e raça. O feminismo negro e a crítica marxista encontram espaço de reverberação no escopo da crítica literária feminista ampliando o ciclo de representação das escritoras e leitoras. Agora a crítica feminista não apenas redefine a história através de um ponto de vista especificamente feminino, como também incorpora olhares que até então estavam fora da agenda feminista branca e europeia.

Nesse contexto, vale a pergunta: qual o espaço das mulheres trans e do transfeminismo na crítica literária feminista? Se tomarmos como referência os anos iniciais de formação dessa crítica, a resposta seria: nenhum. Simplesmente porque, como foi dito, a crítica feminista francesa tinha no corpo biológico o principal parâmetro de diferença em relação aos textos e à crítica literária feitas por homens. Sendo assim, o transfeminismo encontraria uma barreira “biológica” e cairia na disputa ideológica que permeia os congressos e ciclos de discussões sobre feminismos no mundo todo: feminismo radical *versus* transfeminismo.

Mas, se tomarmos a intersecção sociocultural como referencial da crítica feminista, o transfeminismo pode ter muito a contribuir. Não que haja, atualmente, alguma evidência expressiva da utilização dos ideais transfeministas como suporte à crítica literária, entretanto, se pensarmos nos preceitos básicos transfeministas (um movimento pensado por pessoas transgêneras para dar conta dos desafios e das suas representações, em diversos níveis) podemos dizer que o simples fato de evidenciar personagens literários transgêneros e abordar textos escritos por pessoas trans é, de certa forma, olhar a literatura pelo viés transfeminista.

Durante as leituras realizadas para a construção da ideia que propusemos neste capítulo (observar a personagem transgênera também sob a ótica da autoria trans), percebemos que os críticos e estudiosos da literatura não utilizam o transfeminismo como categoria de análise, nem mesmo o termo “feminismo” aparece como suporte às análises dos textos.

Contudo, nos parece imprescindível observar tais personagens sob o viés feminista/transfeminista, isso porque, como foi visto, uma das principais características dos

textos das décadas de 80 e 90, de acordo com o estudo de Fernandes (2016), é a necessidade de contestar a identidade feminina que as personagens reclamam para si, isto é, a elas é negado o direito de existir. Essa contestação assume diversas formas de violência, desde a insistência em divulgar o nome de batismo, passando pela humilhação pública, até chegar ao assassinato. Sendo assim, como é possível debater sobre o gênero de tais personagens sem mencionar o transfeminismo?

É justamente o transfeminismo que nos permite olhar para as experiências de pessoas, que até então estavam em um limbo epistemológico, e que não produziam e nem tinham divulgadas suas pesquisas e suas formas de expressão através da literatura. É o transfeminismo que funciona como canal de comunicação entre as pessoas trans e as esferas dos feminismos, entre a necessidade de representatividade e a luta contra a invisibilidade, que tem revelado a ausência de escritoras e escritores trans no contexto da crítica e da produção literária brasileira.

Quando nos propusemos a analisar os textos que selecionamos enquanto *corpus* desta pesquisa, percebemos que até mesmo a crítica literária feminista não nos daria suporte para traçar metodologias de abordagens. Referenciar um gênero em transição, debater sobre a construção do corpo-trans e trazer para a discussão escritores e escritoras transgêneros pareceu fazer muito mais sentido quando partimos da teoria *queer* e do transfeminismo enquanto suporte de análises.

O processo de escrita na autoria trans traça um percurso diferente dos autores cisgêneros que constituem o panorama da representação de personagens transgêneras, sendo, portanto, um percurso norteado pela subjetividade que revela a representatividade necessária para se reinterpretar a história e a experiência das pessoas trans. Sendo assim, o transfeminismo se coloca como aparato teórico-metodológico ao se debruçar, especificamente, sobre a experiência transgênera fora da órbita do sistema. A alteridade sob a ótica transfeminista não relega a cisgeneridade, antes a equipara à outras possibilidades do corpo fazendo do transfeminismo um espaço epistemológico de conhecimento e reconhecimento que parte da perspectiva do corpo-trans:

Nosso papel histórico deve ser construído por nós mesmxs. O transfeminismo é a exigência ao direito universal pela auto-determinação, pela auto-definição, pela auto-identidade, pela livre orientação sexual e pela livre expressão de gênero. Não precisamos de autorizações ou concessões para sermos mulheres ou homens. Não precisamos de aprovações em assembleias para sermos feministas. O transfeminismo é a auto-expressão de homens e mulheres trans e cissexuais. O transfeminismo é a auto-expressão das pessoas andrógenas em seu legítimo direito de não serem nem homens nem mulheres. Propõe o fim da mutilação genital das pessoas intersexuais e luta pela autonomia corporal

de todos os seres humanos. O transfeminismo é para todxs que acreditam e lutam por uma sociedade onde caibam todos os gêneros e todos os sexos (FREITAS, 2005, p. 1).

Quando nos referimos à crítica literária tendo o transfeminismo enquanto eixo teórico, queremos dizer que é necessário observar a representação de personagens transgêneras a partir dessa autodefinição da qual fala Freitas (2005), isso significa que os textos de autoria trans devem, também, compor o panorama dessas representações partindo do que definiremos, mais adiante, de autorrepresentação. Nesse sentido, o direcionamento “transcentrado” que o transfeminismo sugere, funciona como ferramenta teórica na leitura dos textos que nos proporemos a realizar a partir do próximo capítulo, quando, mesmo nos romances escritos por autores cis, tentaremos observar a construção das personagens tendo como norte a perspectiva trans.

4 AS PERSONAGENS E O MITO DA PERFEIÇÃO: AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DO CORPO-TRANS

Este capítulo tem como objetivo analisar as obras literárias de autoria cis tendo como foco as personagens de ficção, a fim de observar as múltiplas possibilidades do corpo-trans: os processos pelos quais tais personagens passaram para alcançarem um corpo que significasse suas transições.

Nesse sentido, percebemos, durante as análises, que cada personagem segue seu próprio ritual no que se refere à construção desse corpo-trans e que, portanto, o mito da perfeição, ou o que Berenice Bento chama de “transexual perfeito”, não se aplica a todos os textos que compõem nosso *corpus*. A ideia do transexual que caiba no conceito patológico da ciência médica e psicológica, aquele que deve se submeter ao protocolo transexualizador, ao acompanhamento multidisciplinar que atestará a sua disforia de gênero e, finalmente, à cirurgia de redesignação, não representa, necessariamente, o percurso narrativo das personagens.

Isso nos leva a considerar as diversas formas de se pensar a transgeneridade, daí a preferência na utilização do termo “transgênero” ou simplesmente “pessoas trans” em vez de “transexual”. A ideia de que há uma norma, um rótulo que engesse as identidades trans, contradiz o discurso do transfeminismo e da teoria *queer*, aportes teóricos que temos utilizado para corroborar com as especificidades das personagens que por ora trazemos para análise.

Cleópatra (*Do fundo do poço se vê a lua*), Sandra (*Sérgio Y. vai à América*) e Copi (*As fantasias eletivas*) são, cada uma a sua maneira, mulheres trans e travestis que vivem os seus gêneros de diversas formas e cujos corpos são também resultados de processos diversos. Há, contudo, semelhanças que subscrevem suas transições, semelhanças que serão destrinchadas no decorrer das análises e que serão relacionadas, também, com as personagens dos textos de autoria trans no capítulo cinco.

Nesse sentido, como dito anteriormente, a análise será orientada sob a ótica da subalternidade que gira em torno dessas narrativas, pois, é a partir dela, que conseguiremos apontar as semelhanças e diferenças entre as personagens. Ao revelar e contrapor tais personagens, busca-se uma representação do real que, muitas vezes, é anulada pelo discurso do senso comum. A análise desses textos colabora com a ressignificação das identidades transgêneras, revela a abjeção que circunscreve as pessoas trans e lança luz sobre o mito da perfeição sustentado pelo discurso médico.

4.1 Cleópatra e o jogo do duplo

Em *Do fundo do poço se vê a lua*, Joca Reiners Terron conta a história de Cleópatra e do seu processo de transição por meio de uma narrativa indiciária, característica presente em outros textos do autor. Por narrativa indiciária entenda-se uma forma de contar que se utiliza de diversos dispositivos narrativos para chegar à resolução de uma situação que, já na primeira página do romance, se apresenta como um mistério.

Um desses recursos reside no *mise en abyme* enquanto construção ficcional, no qual coexistem vários percursos narrativos que causam o efeito de *flashback* e de mudança de espaços, mas que preservam um narrador onisciente em primeira pessoa: a própria Cleópatra. Em outras palavras: é um romance vertiginoso com pistas tipográficas que conduzem as várias personagens e os núcleos narrativos à ideia que encerra o título, tendo como principal voz narrativa a personagem principal.

Cleópatra inicia a narrativa na cidade do Cairo no momento exato em que seu irmão gêmeo, William, chega ao aeroporto levando na mão um cartão postal enviado pela narradora há três meses. Nas primeiras linhas do romance, já se percebe a onisciência e onipresença dessa narradora e da multiplicidade de gêneros e focos narrativos quando se apresenta o primeiro item indiciário: o cartão postal. É a partir desse cartão que se inicia a teia narrativa que só se conclui no final do texto.

O espaço inicial do romance, a descrição da cidade do Cairo e sua caótica atmosfera de cinza e areia, contrasta com a imagem glamorosa de Elizabeth Taylor nas filmagens de *Cleópatra*, que estampa um dos lados do postal. Logo se percebe que a imagem do cartão tem uma ligação direta com a narradora, não somente pelo mesmo nome, mas pela construção do gênero de Cleópatra no decorrer do texto.

Importante atentar para o que está escrito no postal: “William, acho que afinal me lembrei de tudo” (TERRON, 2010, p.13), o que nos permite dizer que este também é um romance-memória no qual Cleópatra reconstrói sua trajetória até chegar ao momento que abre a narrativa. Digamos que o romance começa pelo fim, como é típico de quase toda narrativa indiciária com tonalidades policiais, mas que foge da simplicidade e superficialidade do romance policial quando explora outros recursos narrativos e, principalmente, quando opta por tratar de um tema delicado como a transgeneridade.

Após uma quebra no tempo presente da narrativa, no qual William está no Cairo em busca do seu irmão (até então William parece desconhecer a atual identidade de Cleópatra), a narradora realiza um *flashback* para o momento da infância, no qual William e Wilson eram

apenas dois irmãos gêmeos brincando de cowboys em um apartamento arruinado da cidade de São Paulo, enquanto o pai dava vida a algum personagem nos palcos do teatro.

Em meio a objetos cenográficos que compõem a mobília da casa, Wilson encontra aquela que seria sua inspiração para a vida toda, ou melhor, para a sua nova vida: a fita VHS do filme *Cleópatra*, estrelado por Elizabeth Taylor. A partir desse encontro, a personagem/narradora começa a alimentar, ainda muito criança, o desejo de ser igual à Cleópatra, não a histórica, mas a vivificada por Liz Taylor, por quem Wilson desenvolveu uma obsessão, chegando a ler de trás para frente a biografia encontrada em meio às coisas secretas da sua mãe.

No romance, o filme e a biografia, bem como a imagem da atriz britânica enquanto Cleópatra, foram as referências maternas de Wilson, que nunca pôde conhecer sua mãe, que morreu ao dar vida aos gêmeos, e tudo o que a narradora conheceu dela estava encaixotado em um quarto proibido da casa. A primeira referência feminina com a qual Wilson teve contato foi a fita com a Elizabeth Taylor, como se fosse um presente deixado, um cordão umbilical mnemônico que o conectava, de alguma maneira, com o mistério de nunca ter tido uma mãe:

[...] descobri em meio às roupas a fita VHS que daria novo rumo à minha vida. [...] Era uma cópia de *Cleópatra*, o épico dirigido por Joseph L. Mankiewicz que em 1963 causou furor nas bilheterias e nas revistas de fofoca do Universo inteiro. Todo mundo conhece aquele papo de que filmes ou livros podem mudar o futuro de alguém. No meu caso, entretanto, um filme me trouxe à luz de novo – sim, foi um filme que me fez renascer. E é reconfortante pensar que aquelas pessoas na tela do cinema são feitas somente de luz e de mais nada. Depois de assistir *Cleópatra*, eu fui reinventada na forma luminosa de Elizabeth Taylor. Mas, como o restante das criaturas planas que habitam as telas, me faltava uma alma. (TERRON, 2010, p. 40-41).

É importante observar que o surgimento de Cleópatra, não a do filme, mas a que viria a se tornar a narradora do romance, se dá por meio de aparatos ficcionais, isto é, o cinema e, depois, o teatro. A anotação que Wilson faz sobre as personagens cinematográficas e sobre as suas existências a partir da luz cênica (e de todos os outros aparatos ficcionais próprios da linguagem do cinema) prediz o que, instintivamente, ele já parecia saber: o gênero é uma performance, que, se observada de perto, deixa transparecer as ferramentas ficcionais que constituem a sua feitura. O romance, no trabalho de construção dessa personagem, revela, por meio da linguagem literária, o conceito *queer* da performatividade de gênero. Quando dissemos, embasados nos estudos de Judith Butler, que o gênero é uma ficção, comparando-o, por vezes, à ficção literária, estávamos pensando exatamente como Wilson ao observar as personagens do filme: os aparatos ficcionais não são somente ferramentas indispensáveis à arte, eles são

também partes imprescindíveis para a construção do gênero e da experiência de vestir esse gênero.

A aparição de Cleópatra, enquanto uma protocélula do renascimento de Wilson, se dá na infância e se fortalece até a fase adulta, quando, aos dezoito anos, ele descobre a necessidade do sexo. Carregando William, o gêmeo carrancudo e extremamente sexista, como uma sombra para onde quer que fosse, Wilson tem o seu desejo despertado, pela primeira vez, por um rapaz em uma boate. Esse desejo é representado pela excitação seguida de uma ereção, duas experiências que até então eram desconhecidas para Wilson. A ereção causa uma confusão na mente da personagem que, ao examinar o volume que cresce dentro de suas calças, desconhece a matéria que o constitui:

Minha paixonite tornou-se aguda, e em chave negativa, com a má descoberta de que eu não admitia as reações de meu próprio corpo à proximidade cada vez mais frequente de Milton. Quando tive minha primeira ereção em público, duplamente graças a ele, descobri que existia uma parcela bastante considerável e volumosa daquele corpo renegado que me fugia ao controle [...]. Meu pau duro e eu não tínhamos nada a ver um com o outro, foi o que não demorei a perceber. Éramos duas entidades isoladas e, embora ele se mantivesse na sua petrificação colada ao púbis e apontando ao céu como parte inalienável de mim, eu não o queria ali, de maneira nenhuma, e passei a desejar não tê-lo com toda a força da minha desrazão. (TERRON, 2010, p. 90-91).

Somente ao se observar sem roupa é que Wilson percebe a ausência de um órgão sexual que caracterize seu corpo. É como se o volume que se adensa dentro da roupa, sumisse ao ser examinado quando ele está completamente nu. Essa é a estratégia encontrada por Terron para caracterizar o que muitas pessoas trans sentem quando dizem que os seus órgãos genitais não condizem com o que sentem enquanto gênero. O que o DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, em português) define como disforia de gênero é representado no romance por meio de um esquema metafórico que se utiliza da ausência para significar a experiência complexa da transexualidade. Falta a Wilson algo, mas essa ausência é material, é sensível e é inclusive observável, contudo, enquanto realidade, o seu órgão genital era invisível.

Como é possível ter um pênis e ao mesmo tempo perceber-se enquanto um eunuco? Esse é o questionamento que Wilson se faz e que Terron traz para o romance por meio da linguagem ficcional. Temos, na experiência da construção de Cleópatra, a representação de um dos principais temas acerca das identidades trans: a disforia de gênero e a patologização dessas identidades. Wilson sente que algo está errado com o seu corpo e isso o angustia, mas ele não sabe exatamente o que e como remediar essa ausência. A ficção, enquanto representação da

realidade, atua como um mundo possível dentro da esfera social e, no caso específico de *Do fundo do poço se vê a lua*, ela não somente coloca uma personagem trans enquanto protagonista, ela tenta ilustrar uma das experiências mais complexas que pode circunscrever a vivência de uma pessoa trans:

E foi então, logo depois das minhas primeiras ereções patrocinadas, que meu caralho desapareceu. Ele ainda latejava em sua verticalidade, quase tocando meu umbigo, mas de repente sumiu. Eu podia senti-lo, mas não consegui mais enxergá-lo. Se eu passasse delicadamente as digitais dos dedos sobre sua cabeça inchada, isso me dava prazer, mas era um prazer completamente invisível, pois eu não o via mais. No centro de meu púbis havia uma clareira circular sem pelos ou qualquer outra coisa, nem vagina nem pênis nem porra nenhuma. Quando ejaculava, era sem tocá-lo, apenas esfregando aquele imenso zero à esquerda no travesseiro preso entre as minhas coxas. Depois do orgasmo, entretanto, não restavam manchas na franha ou quaisquer sinais de umidade. Misteriosamente, no caso de a ereção ocorrer enquanto eu permanecesse vestido, era possível ver o volume sob as calças. Se as abaixava, entretanto, nada existia para ser visto. (TERRON, 2010, p. 91-92).

Para tentar explicar a complexidade do que pode ser a disforia de gênero, Terron utiliza-se de uma linguagem oxímora na qual a materialidade do pênis de William só existe por meio da ausência, em outras palavras, ao dizer que havia um prazer invisível, que a mancha do gozo era imperceptível e que o órgão genital em si era uma “clareira circular”, o autor materializa o invisível. Ficcionalmente, Terron encontra uma solução para a representação da subjetividade da disforia de gênero.

Buscando se certificar e tendo o irmão gêmeo enquanto um duplo, Wilson chegou mesmo a desconfiar que a invisibilidade de seu pênis pudesse ser uma herança genética e que, portanto, William também poderia sofrer da mesma síndrome, por isso observa o irmão nu e constata que, diferentemente de quando se observa no espelho, o irmão ostentava um falo.

A sensação de incompletude de Wilson o acompanha durante o curto tempo que passa entre sua descoberta e o nascimento de Cleópatra. No mesmo ano em que a ausência do pênis se revela, Wilson descobre a “alma” que faltava para a personagem que veio desenvolvendo desde a descoberta da *Cleópatra* de Elizabeth Taylor. Essa descoberta só foi possível por conta do teatro. É importante observar que, desde a infância, a vida de Wilson sempre foi atravessada pela arte de atuar, seja pelo pai e pelo tio atores, seja pela casa, que era um mosaico de cenários de peças diversas, até mesmo pela imitação que Wilson fazia de Elizabeth Taylor: “As primeiras lições de dissimulação que tive foram dadas por aquela inglesinha metida a besta e profissional ao extremo”. (TERRON, 2010. p. 63).

Pode-se afirmar que a vida de Wilson sempre foi uma performance teatral. Apesar da afirmação genérica, é preciso entender essa performance para além do raciocínio raso e simplista de performar enquanto um ator. É necessário, aqui, entender a performance como um processo imprescindível da experiência de ser.

A alegoria teatral, que perpassa todo o romance, é a forma utilizada pelo autor para ilustrar o processo de transição de Cleópatra. Ao viver rodeada, desde criança, da arte de desaparecer para dar vida a outra personagem, é no palco do teatro que Cleópatra, ainda Wilson, se dá conta, pela primeira vez, de que é uma mulher. A sensação disfórica de gênero que já havia surgido anteriormente quando da invisibilidade do pênis de Wilson, ainda não constituía matéria suficiente para a identificação dele com o gênero feminino. Nem mesmo a performatividade imitada de Elizabeth Taylor fora suficiente para despertar nele o momento catártico da identificação feminina.

Vale salientar que a concretização da feminilidade de Cleópatra não é apenas notada por ela, mas também pela plateia que assistia ao espetáculo, em especial por Agá-Agá, primo de Wilson que, naquela noite, apareceu pela primeira vez no teatro e foi instantaneamente hipnotizado pela performance da atriz. Esse detalhe é importante para ilustrar que, naquele momento, não era apenas uma atuação qualquer que se dava no palco, mas era a performatividade de um novo gênero que surgia no corpo de Wilson, o que só foi possível graças à presença do teatro:

Feito uma cacatua lírica, a partir daquele momento em que o notara na primeira fila e as fagulhas da tempestade o ascenderam para mim, a partir dali e até os últimos instantes da representação eu atuaria como se um torcicolo tão cruel quanto o maior dentre todos os campeões olímpicos de luta greco-romana tivesse me agarrado pelo pescoço e, atraída somente para o lado no qual Agá-Agá emitia sua luz e girando em volta de seu brilho como a libélula na órbita da lâmpada à véspera da chuva e escravizada pela gravidade como a Terra em sua atração pelo Sol, como se a partir dali o labirinto de espelhos duplicasse e os reflexos distorcidos se repetissem, até chegar ao clímax sangrento marcado por aplausos dos espectadores azedos pelo suor provocado por aqueles sóis internos que eram os holofotes, que derrotavam todos nós, sem saída, pedíamos por água e éramos irremediavelmente vencidos. Daquela vez era a realidade que se impunha, e não mais a minha imaginação. Eu enfim me sentia uma mulher verdadeira e como tal atraía a atenção de um homem. Putz. E por instantes nem mesmo o assustador volume da ereção sob minha túnica feminina me incomodava mais. (TERRON, 2010, p. 100-101).

A performatividade que perpassa o trecho acima ilustra bem o que Butler fala sobre a construção dos gêneros. Ao sugerir que a sensação de ser mulher passara a ser uma realidade, Cleópatra deixa o campo da imaginação para alcançar o da experimentação. O que antes era

apenas uma imitação dos traços de Elizabeth Taylor passa a ser a nova vida da personagem que vivencia a sua mulheridade pela primeira vez. A performatividade não é apenas a repetição de traços e o uso de indumentárias pertencentes ao universo feminino ou masculino, isso seria meramente performance, um teatro, como o que vinha fazendo Wilson desde criança. Performatividade é o produto da repetição, é o lançamento de um projétil que desafia o discurso essencialista dos gêneros.

Quando Cleópatra finalmente se entende como mulher, pouco importa se ela possui um pênis ou não. Isso fica claro na parte final do trecho citado, quando é revelado que mesmo a percepção do órgão não a incomoda mais. Muito além de uma simples constatação, essa cena ilustra a desconstrução da matriz gênero/sexo biológico, à qual a teoria *queer* se opõe. Tem-se, aqui, a representação de um corpo-trans que não segue a cartilha da transexualidade, na qual é condição irrefutável a necessidade da realização da cirurgia de readequação sexual. Cleópatra é uma mulher independentemente da genitália que carrega.

A partir desse momento, o enredo do romance encontra uma solução para ilustrar o renascimento de Cleópatra: a amnésia. Na mesma noite de seu nascimento, a chuva causou uma inundação no teatro onde os gêmeos se apresentavam e Cleópatra já acorda em um hospital, sem memória ou identificação, pois apenas carregava consigo a biografia de Liz Taylor. Como recurso narrativo, Terron utiliza-se do gênero diário para contar essa fase da história da personagem, e aqui o recurso do *mise en abyme* pode ser observado mais criteriosamente. A biografia de Elizabeth Taylor é o único fio que liga Cleópatra a Wilson, e é nela, nos espaços em branco das páginas, que a personagem escreve seu diário durante o tempo de internação. Essa biografia/diário surge, na superfície do romance, no Cairo, enquanto William procura o irmão desaparecido depois de ter recebido o seu cartão postal.

É importante observar que essa biografia/diário é, em dois momentos distintos do romance, a principal evidência do processo de transição de Cleópatra. No primeiro momento, a biografia é tudo o que Cleópatra sabe dela, ou seja, em algum lugar de sua memória perdida, ela sabe que Elizabeth Taylor e sua *Cleópatra* têm alguma coisa em comum com a sua existência e por isso ela utiliza os espaços do livro para escrever seu próprio diário. Em um segundo momento, é através da biografia/diário que William descobre o que, afinal, acontecera ao seu irmão gêmeo na noite fatídica da enchente no teatro.

Como dito anteriormente, o regime indiciário que constitui o romance lança tons policiais ao texto e funciona como um palimpsesto narrativo no qual, apesar dos emaranhados de tempo e espaço, a narradora, Cleópatra, tudo sabe. É ela que, no alto da sua onipresença, observa William e descreve, minuciosamente, o espaço, que quase sempre é a cidade do Cairo.

A outra coisa que Cleópatra carregou consigo para o hospital, além da já mencionada biografia, foi a subjetividade de ser mulher. Em nenhum momento pós-trauma, a personagem deixou de ser ela, o que fez com que os médicos, além de tratá-la enquanto uma paciente que sofre de amnésia, tivessem que a diagnosticar enquanto transexual. O enfermeiro que cuida dela no hospital, Nelson, é um homem trans gay e é ele o primeiro a explicar a condição transexual para Cleópatra:

Nelson é o meu enfermeiro predileto. Ele é transexual. Nasceu mulher, porém se considera homem. Não existe nada nele que sugira um dia ter pertencido a uma mulher, nem no corpo nem no comportamento. [...] Nelson me explicou que sofre de uma espécie rara de distúrbio de identidade sexual. De acordo com ele, os médicos não conseguem explicar o fato de eu ter perdido a memória e, mesmo assim, permanecer com o tal distúrbio. (TERRON, 2010. P 106-107).

Durante a internação, muitas dúvidas surgem em relação à transexualidade com a qual Nelson e os médicos diagnosticaram Cleópatra. Nelson, como bom representante do discurso médico acerca das identidades trans, sugere que Cleópatra deveria começar com a hormonioterapia para ser “uma mulher perfeita”. É a partir dessa categoria, a perfeição, que Cleópatra começa a questionar o protocolo ao qual está sendo submetida:

Ele [Nelson] tem certeza de que o uso de hormônios faria muito bem à minha psique, assim como aconteceu com ele. Ele acredita até que as drogas me curariam dos delírios visuais, mas quanto a isso tenho minhas dúvidas, que são fáceis de compreender: se nas atuais circunstâncias já me vejo como mulher, qual a necessidade de transformar meu corpo? [...] Nelson me disse também que meu corpo é extraordinariamente andrógino e que a progesterona acentuaria ainda mais essa característica. Ele falou que posso me tornar uma mulher perfeita quando eu bem entender. Mas como poderia ser isso, se já me sinto perfeita? (TERRON, 2010, p. 108-109).

Os questionamentos levantados por Cleópatra nos levam a reconsiderar o que Berenice Bento fala sobre o mito do transexual perfeito. Se levarmos em conta que Cleópatra não sente a necessidade de modificar seu corpo para se sentir mulher e que a perfeição acaba sendo para ela um mito não necessário na construção de sua mulheridade, podemos dizer que a personagem, nesse momento da narrativa, se reconhece muito mais como transgênero do que como transexual. Essa observação é importante apenas para efeitos de categorização, uma vez que preferimos classificar tais personagens enquanto pessoas trans (em que estão contemplados transexuais, transgêneros, as travestis, pessoas não binárias etc.). O que queremos apontar no trecho que foi citado é a necessidade do discurso médico em classificar todas as pessoas dentro

do protocolo transexualizador e de como tal protocolo não leva em consideração a experiência individual do paciente. Essa é a principal crítica que Bento faz em seus estudos e que está representada na construção desta personagem.

Após receber alta médica, Cleópatra, no período em que viveu na casa de Nelson, tem contato pela primeira vez com travestis que faziam programa na rua. Nessa interação, a narrativa faz uma diferenciação entre a personagem principal e as demais travestis, uma vez que Cleópatra não se reconhece naqueles corpos que se vendem na rua como meio de sobrevivência. A falta de identificação se dá, especificamente, através da observação corporal das travestis. Se até então Cleópatra não sentia vontade de modificar seu corpo, ao observar o corpo-trans que se forma na experiência travesti, a personagem logo se coloca em um patamar diferente:

Fiquei muito surpresa com a quantidade de travestis nas calçadas. Não posso dizer que eles tenham deixado de se espantar comigo. Estavam trabalhando debaixo do sol, feito pedreiros. Nós conversamos um pouco e eles me fizeram perguntas, mas não chegaram a entender o que eu sou. Ao contrário de mim, aqueles travestis são arremedos de mulheres. As suas peles são marcadas pela pobreza. Os seus pés tristes não disfarçam a sua masculinidade, e as unhas são cascos besuntados de esmalte vermelho. Todos sem exceção parecem ter sofrido muito na vida. Vê-los não me fez nada bem. Eram pedreiros maquiados, usando minissaias. (TERRON, 2010, p. 127-128).

Logo percebemos que a descrição que Cleópatra faz das travestis está imbuída da concepção de mulher enquanto um reflexo translúcido da ultrafeminilidade. A personagem goza de passabilidade, o que a faz acreditar que as outras travestis não podem ser consideradas mulheres justamente por não apresentarem, na superfície do corpo, os elementos necessários que as caracterizem enquanto mulheres. O asco representado na linguagem empregada por Cleópatra deixa clara uma tendência em concordar com o senso comum. A utilização do pronome masculino para se referir às travestis, bem como a ideia de caracterizá-las enquanto homens vestidos de mulher revelam a incapacidade de Cleópatra, mesmo sendo uma pessoa trans, em compreender a mulheridade além da gramática da ultrafeminilidade. Isso revela, de certa maneira, uma incoerência da personagem quando questionou a ideia do enfermeiro de tomar hormônio para “ser uma mulher de verdade”, como se a visão do corpo-trans travesti tivesse despertado nela alguma coisa de assombroso.

Nesse sentido, o romance, mesmo que despretensiosamente, traça uma diferença entre Cleópatra e as travestis. Cleópatra, como ela mesma diz no trecho citado, não é um “arremedo de mulher”, a sua passabilidade e androginia próprias, assim como a invisibilidade do seu pênis

material – o que dissemos anteriormente se tratar de uma das características da disforia de gênero – a classificam enquanto uma mulher transexual. Nesse ponto da narrativa, adentramos na discussão que, por vezes, causa desentendimento e confusão no universo trans: a diferença entre travesti e mulher transexual.

Marcos Benedetti, em *Toda feita, o corpo e o gênero das travestis*, realiza uma cartografia antropológica acerca do tema e nos traz uma explicação clara com a qual podemos começar a pensar sobre tal distinção:

Seguindo a lógica do grupo estudado, travestis são aquelas que promovem modificações nas formas do seu corpo visando a deixá-lo o mais parecido possível com o das mulheres; vestem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino sem, no entanto, desejar explicitamente recorrer à cirurgia de transgenitalização para retirar o pênis e construir uma vagina. Em contraste, a principal característica que define as transexuais nesse meio é a reivindicação da cirurgia de mudança de sexo como condição *sine qua non* da sua transformação, sem a qual permaneceriam em sofrimento e desajuste subjetivo e social. (BENEDETTI, 2005, p. 18).

A citação sugere, portanto, que a cirurgia de readequação é o ponto principal que diferencia as duas categorias de corpos-trans, o que, de fato, acontece com Cleópatra. Temendo que o pênis invisível finalmente se materialize perante seus olhos (o que Benedetti chamou de “desajuste e sofrimento subjetivo e social”), a personagem resolve fazer a cirurgia. Até então, a hipótese levantada pelo antropólogo está fielmente representada no romance, entretanto, outras nuances dessa diferenciação precisam ser observadas.

Quando Cleópatra compara o trabalho das travestis ao de operários braçais e ao ofício sacrificante com consequências físicas (como o envelhecimento da pele), ela está endossando o discurso de que travestis e mulheres transexuais são de níveis socioeconômicos diferentes. Por muito tempo as travestis buscaram dispositivos de modificações corporais clandestinamente e tiveram o trabalho sexual como única forma de sobrevivência, sobretudo nas décadas de 80 e 90, e esse estigma perdura até hoje. Paralelamente às travestis, por meio do advento da patologização das identidades trans e do protocolo transexualizador, a categoria “mulher transexual” desponta enquanto uma identidade trans higienizada, de pessoas mais esclarecidas e cujas oportunidades de emprego vão além do trabalho sexual.

Essa perspectiva é, inclusive, reforçada pelo romance quando Cleópatra se coloca em um lugar diferenciado em relação às travestis. Mesmo desmemoriada e morando de favor, ela não é como as colegas, pois, além de desfrutar da passabilidade, não precisa fazer programa, uma vez que sua aparência garantiu seu emprego em um salão de beleza. Apesar da divisão

categórica, Cleópatra passa a morar e conviver diariamente com as travestis, de quem cuida da maquiagem e do cabelo antes dos turnos dos programas. As travestis, por outro lado, enxergam na protagonista uma versão melhorada delas mesmas, uma versão mais feminina e com potencial de ser uma “mulher de verdade”.

Surge daí a ideia de Cleópatra em fazer das travestis sua imagem e semelhança, dando-lhes um pouco da sua própria mulheridade por meio dos cuidados de um salão de beleza voltado, apenas, aos cuidados “dos pedreiros vestidos de mulher”. Durante a atuação da personagem enquanto esteticista, o texto revela, mais uma vez, o abismo criado por Cleópatra e que a separa da sua clientela, fazendo com que, nesse ponto da narrativa, o discurso dela se assemelhe ao discurso do senso comum e à representação que os textos literários das décadas de 80 e 90 fazem no que se refere ao corpo-trans das travestis:

Meu trabalho de assessoria aos travestis não se resumia somente ao aspecto físico, entretanto, e eu buscava através da conformação de suas novas identidades, afinar seus espíritos dando-lhes aulas de comportamento e de bons modos. [...]. Por meio da etiqueta, eu buscava fazer com que aqueles seres brutalizados e sem nenhuma medida de complexidade da psique feminina se tornassem melhores (os travestis em geral eram pessoas vindas do interior e oriundas de famílias pobres; não raro tratava-se de primogênitos cujo único modelo feminino vinha das mães, senhoras rudes de cidadezinhas rurais e carentes da elegância necessária para que vencessem nas calçadas da metrópole). (TERRON, 2010, p. 180-181).

Atualmente tenta-se combater essa visão higienista que separa travestis e mulheres transexuais, mas nem sempre a discussão teórica acerca das intersecções (sociais, raciais etc.) alcança todas as pessoas trans. Como sugere Benedetti, o universo trans deve ser entendido enquanto espaço de autorreconhecimento, no qual as pessoas que o compõem vivem suas experiências trans de maneiras diferentes. O estigma que subscreve a identidade travesti, contudo, ainda é muito acentuado, o que nos leva a um movimento de autoafirmação à semelhança do que houve com a instituição da teoria *queer*: uma ressignificação do termo no qual ele passa a ser utilizado enquanto um dispositivo de resistência e de ressignificação. Um exemplo desse movimento é a maneira como Amara Moira – uma das escritoras trans que terá sua obra analisada neste trabalho – se apresenta: travesti escritora doutora.

Outro mito que também cai por terra é a questão de classe social que circunscreve a diferenciação entre travesti e mulheres transexuais. Se antes achava-se que as mulheres transexuais ostentavam situação financeira superior para arcar com as cirurgias de adequação de gênero, hoje basta analisar a fila de espera dos ambulatórios de atendimento às pessoas trans para realização da cirurgia de transgenitalização para verificar que a maioria das pacientes pode

esperar mais de uma década para terem a cirurgia realizada pelo SUS¹⁹. Não significa dizer, contudo, que essa separação não exista, ou que seja um ponto de concordância da pauta transfeminista, o que ocorre é que, cada vez mais, a ideia de que mulheres trans são superiores (socialmente, financeiramente, intelectualmente etc.) às travestis passa a ser desconstruída justamente pela ressignificação que se tem feito da identidade travesti.

O romance de Terron, apesar de realizar essa distinção entre as personagens, revela que, no final, a expectativa de vida de Cleópatra pode não ser muito diferente da que possuem as demais travestis de programa. Quando finalmente ela vai para o Egito, em busca de concretizar o seu sonho de se tornar a verdadeira Cleópatra, o título do romance faz todo o sentido.

Após realizar a cirurgia de transgenitalização de maneira clandestina, Cleo, como também passou a ser chamada pelas amigas travestis, finalmente realiza a sua viagem à cidade do Cairo, como uma rainha que retorna ao reino. O capítulo que marca esse retorno é intitulado de “O cara lá de cima é um comediante”, no qual toda a utopia que a personagem até então alimentava em relação ao Egito e à nova vida como Cleópatra começa a esfacelar no mesmo dia em que ela pisa no Oriente.

A realização da cirurgia trouxe uma forma ao vazio que Cleópatra sempre carregou consigo antes da transição, e o romance encontra uma maneira de representar a transformação do ciclo perfeito da mulheridade da narradora: um estupro. Esse é o cartão de boas-vindas que Cleópatra recebe do novo país que escolheu para recomeçar a vida. Juntamente com o trauma do estupro, as memórias do passado, até então perdidas no fluxo perene da amnésia, retornam. Cleópatra lembra de tudo, da noite fatídica em que o teatro foi inundado, do pai e do tio, da ligação com Elizabeth Taylor, mas ainda não consegue lembrar de que tinha um irmão gêmeo.

O estupro funciona, no romance, como uma alegoria do que é ser mulher, sobretudo em um país como o Egito. Funciona como uma validação da sua aparência enquanto uma mulher, uma ação violenta que colocou em xeque até mesmo a sua decisão de ter escolhido recomeçar a sua vida no Egito:

De lá, fui à estação de trens e embarquei para o Cairo, onde pretendia chegar a tempo de alcançar o primeiro voo que me levasse para qualquer outro lugar que não fosse o Egito. Enquanto o vagão de terceira classe chacoalhava e os outros passageiros exalavam seu mau cheiro, eu remoía minhas dores, sentindo a pulsação de cada veia irrigando a vagina, àquela altura mais coberta de hematomas do que meu orgulho próprio. Antes, no chuveiro do hotel, eu a enxaguara com lágrimas, com se cuidasse de um brinquedo novo quebrado na primeira ocasião em que havia sido usado. (TERRON, 2010, p. 213).

¹⁹ De acordo com informações obtidas no site www.cidadaniatrans.com. Acesso em 25/07/2020.

Em meio ao relato dos primeiros anos de Cleópatra no Egito, de como ela se instalou e passou a ser assistente pessoal de Madame Mervat, dona do Hotel Odeon, a narração é compartilhada com Dr. Samir, que ajuda William em sua busca pela irmã perdida. A narração compartilhada é marcada pela diferença nos tipos de narradores: Dr. Samir narra em terceira pessoa e Cleópatra, em primeira. Enquanto Dr. Samir descobre, por William, que Cleópatra é uma mulher transexual, Cleópatra, com os poderes que são dados ao narrador onisciente, mergulha profundamente dentro das memórias que voltam, em doses homeopáticas, desvendando todos os pontos obscuros de sua existência antes do renascimento. Em determinado ponto do segundo capítulo, Cleópatra passa a ser a única narradora, assumindo todas as formas e tempos narrativos: “A manhã seguinte ao sumiço de Hosni estava tranquila, até o toque do telefone perturbá-la. Atendi a ligação e aos poucos fui entendendo [...]” (TERRON, 2010, p. 243). A utilização do recurso de narração compartilhada, bem como do narrador onisciente e da aglutinação das vozes narrativas por Cleópatra funciona como um caleidoscópio dos enredos que, de maneira indiciária, vão tecendo a história que culmina na metáfora sugerida pelo título do romance.

O jogo do duplo também reaparece no capítulo final do romance quando Cleópatra finalmente lembra de que possuía um irmão gêmeo. Recorrendo ao mito de que ligações sobrenaturais conectam irmãos gêmeos, Cleópatra consegue, através de William, descobrir o que de fato aconteceu na noite da enchente. William, por ciúmes, havia assassinado Agá-Agá e tinha sido ele a resgatá-la do teatro submerso. Durante o tempo de internação no hospital e o período passado na casa de Nelson, William estava a todo tempo acompanhando a rotina do irmão e do seu processo de transição. Foi William que também assassinou Nelson, o amigo transexual de Cleópatra.

Concomitantemente às descobertas da narradora, William, juntamente com Dr. Samir e Madame Mervat tentam encontrar Cleo, que já estava desaparecida há algum tempo. Nesse momento da narrativa, Cleópatra começa a contar o que de fato aconteceu com ela. Cleópatra tinha ido ao Egito para ser a rainha que sempre desejou ser e foi quando conheceu Hosni, um músico, que ela conseguiu atingir o estrelato como bailarina de dança do ventre. Hosni, contudo, era um cafetão que, além de se aproveitar do talento de Cleópatra, ainda a agenciou para a prostituição. Nesse momento, acontece uma reviravolta no romance no qual Cleópatra, que sempre fora tratada como uma mulher transexual e, como tal, nunca tinha precisado fazer programa ou qualquer outro trabalho sexual, vê-se igualada a suas amigas travestis com quem convivera em São Paulo.

Da mesma maneira que renascera no palco da primeira vez, é também no palco que Cleópatra inicia a sua morte, pois, ao terminar sua última performance como bailarina, Cleópatra avista na plateia Omar, o namorado egípcio de Nelson, que tentara, há vinte anos, estuprá-la e quem ela achava ter matado em legítima defesa. A construção da cena é a mesma da noite em que Cleópatra, ainda Wilson, avistara Agá-Agá na plateia e teve seu momento de revelação feminina, só que agora Omar representava a morte, porque ele sabia do seu segredo. Omar sabia que Cleópatra era uma mulher trans:

Quando abro os olhos, o show do Rosetta Hotel já terminou e a plateia caminha na direção do luminoso que diz *saída* em vermelho. Mas eu não tenho nenhuma saída a não ser me dirigir à coxia. Então enveredo em meio ao silêncio abrumador que me conduz ao camarim. Ao chegar lá, estaco ao comprovar a existência de um Omar redivivo discutindo com Hosni [...]. Omar sabe meu segredo e agora ele não só não está mais morto, como igualmente caminha e fala o que não deve. – Isso aí não é mulher, é um homem – ele diz. Penso até onde pode chegar a calúnia. E, além de ser homem, é mentiroso e também assassino – ele insiste com a difamação. Só então percebo que se apoia em uma muleta. Omar aponta sua perna esquerda, amputada do joelho para baixo. – Foi o desgraçado que fez isto comigo – e Omar me aponta. – Foi ele. (TERRON, 2010, p. 272).

A trajetória de Cleópatra, nesse momento, se assemelha, demasiadamente, da experiência de tantas outras personagens trans dos romances das décadas de 80 e 90, já que a descoberta de sua identidade enquanto uma mulher transexual invalida, de imediato, toda a sua existência vivida enquanto pertencente ao gênero feminino. No final do romance, a personagem já soma quarenta anos, desses, vinte deram conta do processo de reconhecimento e transição e os outros vinte foram como a Cleópatra pós-cirurgia. Toda a construção da mulheridade de Cleópatra é destruída por uma frase: “Isso aí não é uma mulher, é um homem”. O peso das convenções de gênero, reforçado pelo discurso médico do binarismo compulsório que atrela o órgão genital ao gênero, é suficiente para suplantar uma vida inteira e, muito mais do que suplantá-la, ceifá-la.

Com um piscar de olhos, literalmente, o autor resolve, ao mesmo tempo, os conflitos de Cleópatra e de William. A cada piscada de olho de Cleópatra, o foco narrativo alterna entre o que acontece com a narradora após a revelação de sua transexualidade e as ações de William, dos assassinatos cometidos ao esforço de encontrar a irmã desaparecida. Esse dispositivo estilístico cria o efeito de lusco-fusco, como a edição frenética de um filme que tem pressa em terminar. É durante esse trecho, último capítulo do romance, que se descobre que Cleópatra,

desde as primeiras linhas do texto, já estava morta e sua capacidade onisciente se dá justamente pela sua presença fantasmagórica.

A morte de Cleópatra, que ela mesma narra do além, é desencadeada pela revelação trazida por Omar do Brasil e que, sem questionar, Hosni, namorado e cafetão, acredita. Aqui percebe-se que a lealdade masculina, sobretudo na cultura egípcia, é mais importante do que a “sociedade artística” que havia entre Hosni e Cleópatra. Os requintes de crueldade cometidos por Hosni, Omar e os demais músicos de sua banda, revelam a prática de estupro corretivo e coletivo como forma de vingança, como se aqueles homens não suportassem a ideia de terem sido “enganados” por uma mulher que nem mesmo era uma mulher “de verdade”:

No Sinai, meses atrás, meus olhos permanecem cerrados. Diante de Emil, Hassan e Ziad, sou espancada por Hosni. Procuo me erguer, mas não consigo mais reunir forças para ficar em pé. Com a imensa lua cheia ao fundo, os músicos começam a arriar suas calças como se estivessem loucos para pular em uma piscina. Hosni esmurra meu rosto sem piedade. Ele chuta minha boca e os dentes voam. O sangue molha a areia em torno dos dentes caídos. Ele não diz nenhuma palavra. Faz isso de forma tão abnegada como se cumprisse uma obrigação. Hosni faz o que qualquer homem faria em sua situação. Sente-se traído. [...]. Eu abro os olhos, Ziad me levanta pelas axilas e me põe de bruços sobre a mureta. Posso ver o fundo seco do poço fracamente iluminado pelas estrelas enquanto ele me estupra. Há um reflexo fosco batendo no que parecem ser pedras lá no fundo. Hassan substitui Zaid com o mesmo entusiasmo frenético. No momento em que goza, ele força com as mãos meu pescoço para frente e passo a enxergar melhor o que está no fundo do poço. Não são pedras, mas ossos humanos tão antigos que até perderam a brancura. Eu fecho os olhos. (TERRON, 2010, p. 275-276).

Note-se que, em determinada parte do trecho acima, a personagem categoriza o comportamento de Hosni como sendo legítimo, como se a “traição” por ele sofrida fosse suficiente para justificar o ato de assassiná-la. A obrigação que Hosni desempenha mais parece um chamado religioso, como se o extermínio de Cleópatra fosse uma tarefa santa, uma maneira de purificar o mundo. A narradora toma para si o inevitável fim que subscreve a experiência de muitas das pessoas trans: a morte precoce.

O abrir e fechar dos olhos e o recurso narrativo mencionado anteriormente misturam-se com a presença da lua e das estrelas, com o céu refletido no fundo do poço repleto de ossos. É, a partir desse ponto, que a metáfora que subjaz o título do romance (do fundo do poço se vê a lua) se desvenda. Cleópatra narra sua morte acontecida meses atrás, e é do fundo do poço que ela coloca o ponto final em todas as narrativas que coexistem na diegese. Todas as pistas deixadas para o irmão gêmeo, o cartão postal, a biografia/diário, o estrelato enquanto bailarina

de *raqs sharqi*, os assassinatos cometidos por William e a paixão de um dia por Agá-Agá são tragadas para o fundo do poço:

Abro os olhos quando ouço o manquitolar da muleta indicando que alguém saía da van. Hassan cede vez a Omar e então vejo o sangue escorrer em profusão entre minhas pernas até molhar os tornozelos e a sandália direita de salto quebrado enterrada na areia. [...]. Depois de Omar soltar um gemido baixo e se afastar, noto que Hosni sai do canto onde permanecera calado o tempo todo. Com um movimento brusco, ele separa meu pescoço da minha cabeça, que cai dentro do poço. Depois, dá um pontapé no meio de minhas costelas, buscando reunir no fundo do poço as duas partes de meu corpo separadas contra minha vontade. (TERRON, 2010, p. 276-277).

Ao mesmo tempo em que a personagem revela sua narrativa póstuma, William se traveste da irmã, com as roupas de Cleópatra, para tentar encontrá-la. Sabendo, instintivamente, que a irmã está morta, William assassina Hosni e foge para o Sudão ainda vestido como Cleópatra. Nesse ponto, o ciclo do duplo retorna e fica-se sabendo que os assassinatos cometidos por William sempre foram como a persona da irmã, isto é, William se travestia da irmã para cometer os assassinatos (de Nelson, de Agá-Agá e de Hosni), como se tomado por ciúmes e por uma mania de superproteção que sempre o acompanhou desde as brincadeiras de infância com o irmão gêmeo²⁰.

A ambiguidade narrativa, os dispositivos utilizados pelo autor para criar o aspecto de sobreposição de discursos e a utilização de outros gêneros textuais para criar um romance polifônico sempre foram ordenados de maneira que o ciclo do duplo (na construção da personagem principal, sua transição de gênero e a dicotomia entre masculino/feminino, bem como a relação por vezes controversa com o irmão gêmeo que, apesar de idêntico, era o oposto de Cleópatra) sempre fosse evidenciado. Sobre o assunto, a própria personagem fala: “Estar morta é rever sua própria vida oscilando entre a terceira e a primeira pessoa, como se a alma, na iminência de ir embora em definitivo e que a todos os fatos de uma existência observa, vê tudo simultaneamente do lado de dentro e do lado de fora” (TERRON, 2010, p. 278).

Apesar de, durante o romance, a construção do corpo-trans de Cleópatra muitas vezes parecer se diferenciar das narrativas que se utilizam de pessoas trans como personagens principais, em boa parte por retratá-la enquanto uma mulher transexual que possui, desde sempre, traços claros de disforia de gênero e que fora agraciada com a dádiva da passabilidade e de uma androginia natural, o final trágico a coloca no mesmo patamar estatístico da maioria

²⁰ Durante a defesa desta tese, o professor Darío Sanchez fez uma observação acerca da intertextualidade do romance de Terron com o conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe. A intertextualidade se instaura nos nomes das personagens, bem como no jogo do duplo.

das personagens trans que tivemos conhecimento até então: uma morte cruel suscitada tão somente pela transfobia.

Do fundo do poço se vê a lua definitivamente se diferencia dos textos dos anos 80 e 90 por apresentar uma complexidade narrativa e um aprofundamento psicológico na construção da personagem principal, utilizando o recurso da narrativa póstuma com pitadas indiciárias de romance policial para criar a teia discursiva que se desenha durante todo romance para culminar no assassinato de Cleópatra e na continuidade do ciclo do duplo, com William vivendo a vida da irmã. Contudo, a morte e a transfobia que se observam no texto ratificam a realidade representada pela ficção literária e, nesse sentido, o romance acaba por ser mais um exemplar que confirma a estatística de violência que muitas vezes caracteriza a experiência do corpo-trans.

4.2 As fantasias eletivas: corpo-trans e intersemiose

Em *As fantasias eletivas*, Carlos Henrique Schroeder cria como personagem Copi, uma travesti que sobrevive de fazer programa. O romance é uma espécie de texto intersemiótico no qual estão presentes, além da ficção literária, a fotografia e a poesia. Narrado em terceira pessoa, o texto de Schroeder mais parece um compilado de microcontos nos quais Renê, o personagem principal, tem sua vida revelada a conta-gotas na mesma extensão ínfima em que duram os pequenos fragmentos de texto. Sabe-se que ele é recepcionista de hotel em uma cidade litorânea, sabe-se também que fora casado e que possui um filho. Mas a vida de Renê só começa a se tornar interessante quando ele conhece Copi.

A primeira descrição de Copi revela o tom com o qual o romance irá tratar a transgeneridade quando da descoberta de Renê de que, na realidade, Copi é uma travesti:

Ele estava limpando as teclas do computador quando ela chegou e tamborilou as unhas no balcão da recepção. “Meu nome é Copi, este é meu book”. Entregou um livreto com fotografias em preto e branco. Ela era bonita, estatura baixa, cabelos lisos e compridos, olhos escuros, magra, e usava um vestido prata, justo. Era argentina, na certa, em uma frase você já reconhecia, e muito direta. [...]. Quando folheou o material, viu que a bela moça tinha aquilo que seus amigos de recepção sempre chamavam de “palmito na salada”, ou seja, um pau. Não deu importância, “mais um traveco”, pensou, e colocou o book lá no fundo da caixa. (SCHROEDER, 2014, p. 37).

O termo transfóbico utilizado por Renê para se referir à Copi é um dos muitos que comumente se atribuem às pessoas trans, sobretudo às travestis de programa. A desinência

nominal masculina de “traveco” revela também a insistência em não reconhecer a identidade feminina que as travestis reclamam para si, pois o fato de Copi, apesar de bonita e de, aparentemente gozar de passabilidade, ter um pênis, já é mais que suficiente para ter sua mulheridade colocada à prova por Renê. Apesar disso, Copi se apresenta como “Travesti magra, bonita, bem-vestida e inteligente. Nível universitário” (p.40), o que a coloca em um patamar diferenciado das demais personagens travestis que aparecerem nos textos das décadas de 80 e 90, uma vez que nenhuma delas teve sua inteligência colocada como uma qualidade ou como característica que as auxiliasse na vida de profissionais do sexo.

Renê e Copi só voltam a se encontrar em uma cena atípica e cômica em que a travesti procura saber o porquê de nunca ser chamada por Renê para atender algum cliente no hotel. Essa cena também reforça o estereótipo da travesti enquanto uma pessoa violenta que parte para agressão sempre que se sente coagida ou preterida. O romance parece, propositalmente, querer representar as travestis da maneira mais transfóbica possível, retificando o perfil à margem com o qual comumente o senso comum observa esse grupo:

“Enquanto você não me chamar, eu venho aqui todas as noites, escutou, todas as noites”. “Escuta aqui, quem você pensa que é? Pra vir aqui e falar desse jeito comigo, no meu trabalho...”. Copi tirou o sapato de salto alto do pé esquerdo e jogou com toda a força e rapidez no peito de Renê, e um estalo encheu o saguão do hotel. Quando se preparava para revidar, o segundo sapato foi direto na testa. Pá! “Seu merda! Quem eu penso que sou? Sou Copi, escutou, Copi! A baixinha correu descalça e Renê foi atrás de gelo. (SCHROEDER, 2014, p. 42).

Fugindo à linha cronológica tradicional, o romance antecipa a amizade que se desenrola entre Copi e Renê sem, necessariamente, explicar o que de fato aconteceu depois da cena descrita na citação acima. Sabe-se apenas que a imagem estereotipada de Copi se desfaz por meio da erudição que ela possui, da formação acadêmica em jornalismo, do trabalho que possuía em Mendonza, da biblioteca que ostentava em casa. Contudo, Renê ainda acha tudo isso inútil, pois “pra que serviriam livros para um traveco” (p.45), uma vez que, culta ou não, Copi ainda era uma travesti de programa.

O romance, então, torna a se utilizar do recurso narrativo de quebra da linearidade cronológica ao falar da infância de Copi para depois saltar para o presente quando ela, conversando com Renê, começa a confabular sobre a literatura e a fotografia enquanto formas de arte. Nesse ponto, o romance mais parece uma tentativa de ensaio sobre teoria literária e fotografia no qual experiência a transição de gênero de Copi é comparada ao processo de criação artística:

A fotografia quer capturar um instante, quer aprisionar o tempo, cada clique quer imortalizar um segundo. Mas para quê? Para servir ao ego, claro. Para que possamos ver este instante a hora que quisermos e mostrarmos para quem quisermos. É pra repetir o momento fotografado quantas vezes quiser, é pra competir com a vida, ultrapassar a vida. E isso torna a fotografia mais humana ainda, pois ela nasce de um desejo humano de se reproduzir enquanto imagem, de permanecer. Sei que parece filosofia barata, e do que eu entendo mesmo é sentar numa pica e mexer, mas eu cheguei lá, eu entendi o que é literatura. Escrever é fácil, entender é que é foda! (SCHROEDER, 2014, p. 64).

Alternando a narração em terceira pessoa com os diálogos travados entre os dois amigos, o romance possui incursões muito superficiais ou genéricas da experiência trans. Por exemplo, ao ser questionado sobre o porquê de ter se “transformado” em travesti e de onde estaria sua família, Copi responde: “Travesti não tem família, ao menos de onde eu venho, não mesmo”. (SCHROEDER, 2014, p. 50). O abandono familiar se dá, em outros romances e contos, como uma das principais consequências da transição de gênero, mas, n’*As fantasias eletivas*, a superficialidade com que se toca no tema não trata a representação do problema como algo importante e presente entre o grupo do qual Copi faz parte.

Sobre o destino da personagem, só se sabe que ela cometeu suicídio quando aparentemente Renê recebe um telefonema questionando sobre o desaparecimento de um homem. Não fica clara a relação de Copi com o desaparecido, mas, logo se percebe que o nome do desaparecido é, na verdade, o nome de batismo da travesti. O anúncio da morte da personagem se dá, no romance, também de maneira anacrônica antes mesmo da relação de Copi com a fotografia e a poesia aparecerem nas páginas do texto:

“Você conhece Sebastián Hernández?

“Não”.

“Tem certeza? ”

“Sim”.

“E Copi, conhece? ”

“Quem quer saber? ”

“Precisamos conversar com o senhor, pessoalmente. ”

E a voz no telefone tornou-se um eco distante. Copi cortou seus dois pulsos com uma gilete, e, segundo a polícia, demorou horas para morrer. O pequeno apartamento estava impecavelmente arrumado, sem sinais de bebida ou drogas (o que realmente era estranho, vindo de Copi, que sempre tinha um baseado na boca e um teco na comprida unha do mindinho da mão direita). (SCHROEDER, 2014, p. 51).

A citação acima não apenas revela ao leitor a morte de Copi como também demonstra que a travesti e Renê tinham desenvolvido certo tipo de relação que foge ao estereótipo sexualizado que comumente caracteriza o corpo-trans. Esse vínculo de verdadeira amizade

entre as personagens acaba por se tornar um tema secundário no romance de Schroeder, mas que revela um dado importante sobre a representação do corpo-trans no contexto da narrativa, pois se observa a tentativa de se humanizar a travesti de programa por meio de laços afetivos. Apesar de não ser um dado que surge da própria personagem (característica presente nas narrativas de autoria trans que serão analisadas no próximo capítulo), ou que esteja explícito no texto, esse vínculo sentimental se evidencia quando da morte de Copi, pois é Renê a pessoa mais próxima da travesti e é ele também quem chora a sua morte:

Renê segurou a foto da menina no trilho e não conteve as lágrimas: lembrou daquela tarde, havia duas semanas, em que estava sentado na cozinha de Copi tomando um Malbec que ela trouxera de Mendoza, e como ela parecia eufórica, feliz e radiante naquela tarde. Era injusto que estivesse morta agora, mas o que é justiça? É coisa de homens, não de deuses, nem de travestis. (SCHROEDER, 2014, p. 53).

Apesar de evidenciar a amizade existente entre Renê e Copi, o trecho acima também aponta a abjeção com que a sociedade trata o corpo-trans quando da impossibilidade de lutar por justiça. Apesar de não ter sido assassinada, a vida de Copi parece não ser digna de piedade, pois esta é uma virtude exclusiva dos homens, categoria na qual não cabe o corpo-trans da personagem.

Diferentemente das demais personagens trans, o fim trágico de Copi é causado por conflitos psicológicos e não pela violência direta causada por uma terceira pessoa. Nas páginas que seguem, o romance revela um lado depressivo e profundamente existencialista de Copi que é representado no texto pelas fotografias feitas pela travesti e que serviam como base para as histórias e poemas que ela criava. As divagações de Copi em meio às conversas que travava com seu amigo recepcionista já revelavam certa tristeza pelas memórias dela e pelos instantes sem memória que as fotografias encerravam. Memórias estas que desempenham um papel fundamental no romance, pois é a partir da experiência mnemônica que a narrativa é construída, ou melhor, é a partir de fragmentos de memórias e do apagamento do rastro cronológico que o narrador constrói a história de Copi.

Desse ponto de vista, a fotografia, enquanto arte de eternizar instantes, dialoga substancialmente com a narrativa do corpo-trans da personagem que, entre a ficção intersemiótica instaurada na diegese, vive nas lembranças de suas fotografias e dos poemas escritos. Essas memórias, inclusive, são a metáfora das fantasias eletivas que sugere o título do romance.

Tendo em vista esse percurso narrativo e assemelhando-se a um manual de intersemiótica, cuja autora é Copi, o romance caminha por teorias e conceitos que tentam explicar para o interlocutor (Renê e, inevitavelmente, os leitores) as relações e diferenças entre literatura e fotografia. Didaticamente, o autor utiliza-se de diálogos entre os amigos para ilustrar verdadeiras aulas de intersemiose que Copi profere e que funcionam como metáforas para a existência dela mesma, como se o processo de criar literatura por meio da tradução intersemiótica das fotografias resumisse a sua vida:

[...] O que me move para a fotografia são as similaridades com a literatura. A fotografia quer congelar um instante, e a literatura, recriá-lo, e ambas têm essa capacidade de permitir uma outra visão das coisas. Meu interesse pela fotografia começou justamente para tentar entender um pouco mais os processos literários; afinal, criar e contar histórias é desvelar imagens (SCHROEDER, 2014, p.66).

Ao dizer que tanto a literatura quanto a fotografia são capazes de criar outra visão das coisas por meio da ficção, Copi retoma, à sua maneira, o que afirmamos anteriormente: a construção do gênero, através do aparato ficcional da performatividade, também é capaz de criar novas maneiras de se entender o corpo e o gênero. Essa definição dos conceitos intersemióticos funciona como uma maneira que Copi encontra para definir a si mesma e ao seu corpo-trans, uma espécie de comparação entre a arte e o seu processo de transição.

Antes de cometer suicídio, Copi deixou suas fotografias, com textos que tentavam traduzi-las em literatura, e vários poemas aos cuidados de Renê. Esse material configura as outras partes do romance intituladas de “A solidão das coisas” e “Poesia completa de Copi”. Em comum, fotografias, textos e poemas têm a solidão e a busca por uma razão de viver, temas que representam o estado de espírito da autora antes do suicídio. Dessa maneira, o romance torna-se intersemiótico ao ponto de essas duas partes estarem ligadas ao restante do texto somente pelo fato de terem sido produzidas por Copi. O enredo do romance em si só reaparece no último capítulo, o qual resgata tanto uma carta de Copi direcionada à sua mãe quanto o desfecho da vida de Renê, que continua trabalhando como recepcionista de hotel e guarda consigo a saudade da amiga travesti.

A carta deixada por Copi funciona como um desabafo de quem se reconhece escritora, mas não consegue separar a ficção que escreve da sua própria existência (diferentemente do caso de Amara Moira em *E se eu fosse puta*, que será analisado no próximo capítulo). Além disso, a personagem deixa transparecer a tristeza em se reconhecer uma pessoa trans, reproduzindo, inclusive, alguns termos transfóbicos quando se refere a si mesma, o que

evidencia que a construção do seu corpo-trans figura como uma experiência traumática e incompreendida, assim como sua experiência enquanto escritora-fotógrafa-travesti de programa, restando apenas a loucura de se perceber em um “corpo errado”:

Mãe, sou escritora. Gostaria de escrever coisas alegres, engraçadas: que qualquer pessoa pudesse ler e soltar um sorriso. Que você lesse e me ligasse “Filha, gostei muito do teu poema que li no jornal, maravilhoso”. Mas só escrevo coisas tristes ou incompreensíveis, sobre morte, sexo, gente que sofre, os rancores do mundo, e nem tenho leitores. [...]. Sou só um traveco contador de pequenas histórias sem sentido. [...] Mãe, sempre quis te dizer uma coisa: escritores escutam estas vozes, estas inúmeras vozes, estes personagens que se criam do nada, de uma referência ou cena qualquer. [...] O problema é que, quando a nossa própria imagem se desdobra, você enlouquece. Também sou esquizofrênica em meu corpo, em meus quadris, e você nunca entendeu. Sou louca de corpo. (SCHROEDER, 2014, p. 104).

Pode-se dizer que *As fantasias eletivas* não traz grandes reflexões sobre a experiência do corpo-trans da personagem e que se perde, muitas vezes, na tentativa didática de educar Renê e o leitor em uma introdução à teoria literária e à intersemiose. Entretanto, o romance encerra um bom exemplo de texto intersemiótico ao expor as fotografias de Copi e os poemas por ela escritos. Talvez o grande trunfo do texto seja a intertextualidade criada sobre o nome da personagem trans.

Um fato que difere Copi das demais personagens analisadas é que ela não é brasileira. O sotaque argentino entrega a origem da personagem, a qual faz uma referência direta ao ator, dramaturgo e romancista argentino-uruguaio-francês Raul Natalio Roque Damonte Botana, conhecido como Copi. Muito mais que uma simples referência, a escolha do nome Copi, no romance de Schroeder, encerra outras semelhanças. Copi, o autor/ator-travesti começou a sua obra artística como desenhista, tendo, posteriormente, escrito peças de teatro e narrativas ficcionais, além de ter sido ator-travesti.

Renata Pimentel, em estudo sobre Copi, descreve sua obra como multifacetada, não apenas pela cosmogonia artística que encerra sua escrita e sua obra visual, mas também pela linguagem com a qual dá forma aos seus textos. Nascido na Argentina, mas tendo vivido no Uruguai e se radicado na França, Copi levou para a sua escrita a desterritorialização da língua espanhola e a utilização de um francês que expressasse a maneira uruguaia de pensar: “Trata-se, pois, de um francês ‘pensado’ em uruguaio’, ou seja, pensado estrangeiramente [...]” (PIMENTEL, 2011, p. 26).

A forma estrangeira de se pensar, bem como o espírito inquietamente criativo de Copi, constitui a matéria-prima de sua obra e está diretamente ligada à escrita performática que o autor imprimiu em seus textos:

A obra de Copi nasce do desenho, sua atividade primeira. Toda a sua ficção (tanto narrativa, quanto teatral) situa-se, de certo modo, num umbral entre o desenho e o relato. Seus personagens parecem sair de quadros para compor histórias formadas pela justaposição de cenas desenhadas, velozes, sempre em continuidade, em que se tem, ao mesmo tempo, certa suspensão de tempo (na fixação do traço desenhado) e uma velocidade que conduz sempre ao quadro seguinte. [...] O texto traz a marca da caricatura, do desenho cômico, que busca marcar o gestual, “fixar” expressões ou situações, como se o tempo se congelasse neste quadro, mas se seguisse o gesto pela sua retomada no quadro imediatamente seguinte. (PIMENTEL, 2011, p. 25).

Além disso, vale salientar que Copi era ator-travesti e que a sua dramaturgia carrega o tom absurdo, e ao mesmo tempo cômico, de quem ficcionaliza-se em vários personagens, independentemente do gênero, para construir, através de uma linguagem que Pimentel chamou de “escrita transformista”, um universo caótico no qual a fantasia típica dos *comics* constitui-se enquanto dispositivo ficcional. A obra de Copi, portanto, caracteriza-se, assim como o próprio autor/ator, enquanto uma ode ao desmesurável, à transgressão.

Nesse sentido, se compararmos a Copi ficcional de Schroeder com Copi, a ficção dele mesmo, podemos dizer que *As fantasias eletivas* e sua personagem trans realizam uma intertextualidade com a escrita transformista que caracteriza a obra do dramaturgo. Ao tentar construir um romance intersemiótico, Schroeder deposita em sua Copi a complexidade psicológica de alguém que, além de transicionar de gênero, encontra na arte (fotografia, ficção, poesia) uma saída para si mesma, uma forma de viver a tristeza e a solidão que já não cabia em si. O Copi escritor/ator fez de sua escrita a ferramenta de suas inúmeras transições na diegese de sua obra e ambas Copi são representações da performatividade que o corpo pode expressar além de utilizarem a ficção (estatuto de representação e recriação) como pedra filosofal capaz de transformar sentimentos em material artístico.

A Copi de Schroeder, portanto, encerra nuances até então não observadas nas demais personagens trans: trata-se da representação de uma travesti que, apesar do estereótipo da garota de programa, alcança outras reflexões devido ao seu intelecto e ao seu espírito artístico. A clara intertextualidade com Copi, o escritor, ator-travesti, revela o desdobramento psicológico na construção da personagem que, por meio da violência simbólica da qual era vítima, comete suicídio, pondo um fim em sua crise existencial e a diferenciando, uma vez mais, das outras personagens trans que são mortas vítimas da transfobia encarnada por terceiros.

4.3 Sandra e o corpo-trans diagnosticado

A terceira versão de mulher que nos propusemos a analisar neste tópico aparece em *Sergio Y. vai à América*, de Alexandre Vidal Porto, romance em que a voz narrativa do médico psiquiatra Armando nos revela a história de Sandra, uma mulher transexual que fora sua paciente. A escolha da profissão do narrador e o tipo de narração em primeira pessoa causam, ao leitor, a sensação de estar lendo o caderno de anotações de um terapeuta, uma espécie de prontuário psicológico da paciente cuja linguagem, muitas vezes, possui marcas do vocabulário médico.

Boa parte do romance dedica-se ao próprio narrador, à construção de sua infância, à ascensão profissional e à rotina como terapeuta, o que nos leva a crer que ele é a personagem principal da trama. O foco da narrativa parece mudar quando Sergio Y. aparece: um adolescente franzino em busca de auxílio para lidar com sua tristeza latente. Filho único da família de empresários Yacoubian, Sergio possui tudo que sua classe social pode oferecer, inclusive condições de buscar ajuda profissional para tratar de sua natureza deprimida.

Durante os meses em que se desenrolaram as sessões de terapia com Sergio, o narrador nunca mencionara a condição transexual do seu paciente. As sessões eram sobre a família de Sergio, a história e a admiração que sentia por Areg, seu avô imigrante, até a interrupção dos encontros no período de férias, quando Sergio Y. vai à América. Nesse processo terapêutico, o narrador lança pistas que sugerem uma mudança drástica no curso da personagem, sem, contudo, revelar a verdade. Essa omissão se prolonga até a metade do romance e a todo tempo é retomada com indícios de que o médico não percebeu os sintomas do seu próprio paciente:

Nas notas que tomei e nas gravações das sessões que antecederam as férias, há frequentes referências à Nova York. Na época do tratamento, não poderia imaginar a importância que a cidade adquiriria para Sergio. Como eu mesmo havia morado lá, sugeri-lhe alguns passeios. A visita a Ellis Island foi um deles. “Você, que gosta dessas histórias de coragem, não pode deixar de ir ao museu de Ellis Island. Pode ser que você ache interessante saber mais sobre os imigrantes, ver seus objetos pessoais, conhecer histórias de gente que, como o Areg, apostou tudo na própria felicidade”, foi mais ou menos isso que lhe disse antes de sua viagem. Atirei no que vi e acertei no que nunca tinha visto. (PORTO, 2014, p. 44).

A última frase do trecho acima revela a incapacidade do médico em ter notado, desde as primeiras sessões, que a tristeza de Sergio tinha alguma ligação com o fato de ele ser uma pessoa trans. Essa “falha médica” acompanha o narrador até o fim do romance, mas ela só é descoberta tempos depois da última sessão com Sergio, pois a sua transição se deu nos Estados

Unidos, quando o garoto decidiu se mudar para tentar uma nova vida. Sem revelar o motivo, Sergio agradece e se despede do seu terapeuta que, pego de surpresa, não entende a “melhora” do seu paciente.

Sandra surge, na narrativa do romance, juntamente com o anúncio de sua morte. Após ler no jornal que Sergio havia sido assassinado em Nova York, o médico tenta de todas as formas descobrir mais sobre o crime, mas sua busca pelo nome de Sergio não encontra resultados, isso porque quem havia morrido era Sandra:

Sandra Yacoubian, nascida em São Paulo, Brasil, em 10 de janeiro de 1988, fora encontrada pela diarista brasileira Edna Alves, morta, de bruços, numa poça do seu próprio sangue. Sandra fora empurrada do quarto andar pela vizinha. Caíra, quebrara o pescoço e morrera exangue no pátio do quintal da casa que dividia com a sua assassina no número 12 de Grove Street. (PORTO, 2014, p. 65).

Importante observar que a revelação da transexualidade de Sergio, agora Sandra, vem acompanhada de um evento trágico, como uma sugestão de que foi a transexualidade o motivo, mesmo que indireto, de sua morte. Essa hipótese fica mais evidente quando se revela a justificativa dada pela assassina de Sandra: “Alegou que, sob efeito de drogas e álcool, matara Sandra por ordem de Deus, que lhe aparecera em alucinação.” (PORTO, 2014, p. 66). Sem necessariamente fazer alusão à transexualidade, a assassina evoca o nome de Deus como se houvesse um aparelhamento ideológico entre o discurso religioso e o julgamento do fenômeno transexual, como se o fato de ter sido Deus o mandante do crime atenuasse, em certa medida, a violência cometida.

Após a descoberta da morte de Sandra, o narrador é tomado pelo sentimento de culpa, isso porque acredita ter falhado no diagnóstico de seu paciente e de ter impulsionado sua mudança para Nova York. Nesse ponto da narrativa, o romance adquire um ar ainda mais clínico quando começa a explorar o tema da transexualidade do ponto de vista da psicoterapia:

Foi assim que descobri que Sergio Y e Sandra Yacoubian eram a mesma pessoa. Ou melhor, que eram derivações distintas de um mesmo corpo. Sergio, que havia adquirido cidadania americana graças a um visto de investidor, solicitara em agosto de 2009 a mudança formal do seu nome e gênero a um tribunal de Manhattan, que reconheceu o pedido e autorizou a mudança. A justificativa para o pedido era “transexualidade”. (PORTO, 2014, p. 66).

O raciocínio do narrador em relação à transexualidade reverbera sobre a materialidade do corpo de seu paciente, quando, ao dizer que Sergio e Sandra são “derivações distintas do

mesmo corpo”, o médico aproxima-se das discussões que fizemos sobre a construção do corpo-trans, porém, ele não considera que, ao mudar o seu corpo, Sergio constrói um novo. Logo, percebe-se que a ideia do médico sobre a transexualidade está limitada em sustentar a ligação entre Sergio e Sandra quando, na verdade, Sergio não mais existe.

O corpo-trans de Sandra é a todo tempo colocado à prova pelo psiquiatra, que se consome em culpa por não ter diagnosticado sua paciente de maneira apropriada. A insistência em nomear o corpo da personagem com um nome masculino, que se estampa no título do livro, revela que, para o universo médico que o romance utiliza para contar a história de Sandra, o fenômeno da transexualidade é visto como uma patologia (tratada de acordo com o protocolo transexualizador) no qual a existência de Sandra é subjugada ao aval de especialistas.

Imbuído da vontade de descobrir o que de fato acontecera com o seu paciente, o médico-narrador vai até Nova York para buscar informações com a terapeuta que acompanhou todo o processo de transição de Sandra. Importante apontar que, durante o romance, a imagem de travessia, de passagem, de busca por uma vida fora da vida que se tem é a todo tempo evocada, seja pela história do avô imigrante de Sandra, seja pelo desejo dela de voltar aos Estados Unidos, onde descobriria a felicidade e a possibilidade de renascer. Ao retornar da viagem de férias, quando conheceu Nova York pela primeira vez, Sergio trouxe de presente para o terapeuta uma gravura de uma embarcação chamada SS Kursk. Pelo nome, o médico presumiu se tratar de uma embarcação que trouxera aos Estados Unidos imigrantes vindo de algum país distante, o que fizera Sergio lembrar do seu avô, e que ratifica, mais uma vez, a imagem de travessia.

O rito de passagem de Sandra só é possível graças à ajuda que recebera do seu terapeuta no Brasil que, ainda sem saber exatamente qual fora sua parcela de “culpa” no processo de transição dela, recebe as congratulações da família de Sandra e de sua terapeuta americana. Contudo, o orgulho em admitir que nunca percebera os “sintomas” da transexualidade de Sandra, o impede de, no primeiro contato com a colega de profissão, confessar que está andando no escuro sobre o que acontecera com Sandra no período em que se mudara para Nova York e começara uma nova vida.

Esse rito de passagem também é simbólico para o narrador que, voltando aos Estados Unidos, onde estudou quando recém-formado, revê a filha que estuda em Nova York ao mesmo tempo em que vai ao encontro da verdade sobre Sandra. Ao encontrar-se pela segunda vez com a terapeuta americana, o narrador finalmente confessa sua total ignorância acerca da transexualidade da ex-paciente e então, como um paciente no divã, o narrador (e o leitor) ficam sabendo o que acontecera depois da travessia de Sandra:

Segundo Cecilia Coutts, Sandra era um caso inequívoco de disforia sexual. “Era um caso muito característico. O mais notável era que ela demonstrava entendimento não conflitivo de seu quadro clínico. Aceitava-se bem como fenômeno humano e fenômeno médico”, comentou. [...]. Cecilia Coutts explicou que os aspectos psicológicos da disforia de Sandra pareciam estabilizados. Tiveram oito sessões de avaliação. Foi nessa época, contou, que Sandra fez o maior número de referências a mim. Confirmado seu diagnóstico inicial, prosseguiu com o tratamento e passaram à terapia hormonal. Pouco a pouco, cumpriram todas as fases do processo, até, finalmente, realizarem a cirurgia de adequação. [...] Coutts continuava: “Ela chegou a mim muito bem ajustada. Falava sobre o senhor com reconhecimento, com admiração. Afirmava que nada teria sido possível sem sua ajuda. (PORTO, 2014, p. 104-105-106).

A terapeuta também confessou que desde os doze anos de idade Sandra já sabia que era transexual, mas evitou insistir nessa afirmação para não preocupar os pais. A descoberta do que se sucedeu com Sandra deveria ser um alento para o narrador, contudo, ele continuou incomodado com o fato de Sergio nunca ter mencionado nenhuma dessas informações no período em que mantiveram os encontros terapêuticos. Além disso, continuava uma incógnita para o narrador o momento e o motivo exatos em que ajudara seu paciente a se descobrir enquanto Sandra. Assim como o leitor, ele desconfiava que a sugestão que dera a Sergio em visitar os Estados Unidos e fazer o roteiro turístico de Ellis Island, onde estava situado o museu da imigração, estava relacionado ao rumo que seu paciente daria em sua vida.

Sandra estudara gastronomia e iria abrir seu próprio restaurante, ao qual ela dera o nome de Angelus. Essa informação é importante por dois motivos: em primeiro lugar, porque localiza Sandra em um espaço muito restrito em relação às outras personagens trans que foram analisadas até então, uma vez que ela é de uma classe social abastada, que tivera o apoio da família no seu processo de transição e cuja situação financeira bancou seus estudos no exterior e a concretização do sonho profissional. Os pais de Sandra foram os compradores do apartamento onde ela morava e do restaurante que seria inaugurado em breve. Em segundo lugar, essa informação é a pista que faltava para que o narrador finalmente encontrasse o fio que o ligava à transição de Sandra. Angelus, o nome do restaurante, fora pensado em homenagem à personagem de um livro que Sandra conhecera quando realizou a visita ao museu de Ellis Island, sugerida pelo narrador:

Um pouco antes, ela havia mencionado “o exemplo de Angelus”. Imaginei que falasse da determinação de Sandra em abrir seu próprio negócio. Tentando parecer bem informado, comentei: “Eu sei. O restaurante se chamaria Angelus”. Ao que, para minha surpresa, ela respondeu: “É, Angelus, em

homenagem ao título do livro que você lhe fez chegar às mãos. Ao que lhe causou a epifania mais importante de sua vida”. Ao falar isso, olhou para a estante atrás de si e apontou para a lombada de um livro amarelo numa das prateleiras à altura de seu rosto. (PORTO, 2014, p. 107).

O contato com a história de Angelus causa um momento de dupla epifania: o nascimento de Sandra e a percepção do momento exato em que o médico-narrador foi importante no processo de transição de sua paciente. A partir daí, o romance abre espaço para a narração da história do livro cujo título é *Angelus in America: The Story of Our Father*. Além da semelhança com o título do romance (*Sergio Y. vai à América*), a personagem de *Angelus*, é a matriz que deu origem à existência de Sandra.

Ao contar a história de Adriana Zebrowskas, uma imigrante da Lituânia que viajara aos Estados Unidos para se casar com o também imigrante Franciskus, dono de uma alfaiataria que dera certo em solo americano, o romance traça semelhanças entre Sandra e Adriana. Ambas possuíam como característica uma tristeza latente que insistia em mostrar-se mesmo quando a vida parecia estar encaminhada e ambas eram acometidas da sensação de serem estrangeiras para si mesmas, o que se agravava ainda mais por, de fato, estarem em um país estrangeiro.

A comparação entre as duas personagens, o que provavelmente ocasionara a epifania transexual em Sandra, acontece quando Adriana, após a morte precoce do marido, decide se vestir com os trajes masculinos deixados por ele: “Tão por acaso como Benjamin Franklin descobrira a eletricidade, Adriana descobrira que se vestir de homem a fazia feliz.” (PORTO, 2014, p. 128). Desse momento em diante, Adriana tomou para si a identidade masculina de Angelus Zebrowskas, vendera a empresa do ex-marido e se mudara de Chicago para Nova York, onde trabalharia como alfaiate e se casaria com Carmela, mãe solteira de dois filhos. Angelus guardou seu segredo até a morte:

O segredo de Angelus Zebrowskas só foi descoberto depois de sua morte, quando preparavam o cadáver para o enterro. O assunto, no entanto, foi abafado. Ao padre, Carmela dissera que Angelus havia sofrido um acidente na Lituânia e que o casamento nunca havia se consumado sexualmente. Pediu ao padre que encerrasse o assunto de vez por todas. “Padre, Deus não poderia ter dado a mim marido mais dedicado, nem a meus filhos melhor pai”, falou antes de sepultar o assunto”. (PORTO, 2014, p. 133-134).

Após a narração da história de Angelus, o médico parece compreender perfeitamente os elogios que recebera da mãe e da terapeuta de Sandra: foi por causa de sua sugestão em visitar o museu de Ellis Island que Sandra teve contato com a história que mudaria sua vida para sempre. Ao terminar a leitura de *Angelus*, o narrador descobre também o que significava a

gravura que recebera de presente do ainda Sergio onde se lia SS Kursk pois essa era a mesma embarcação que transportara Adriana Zebrowskas da Lituânia para os Estados Unidos. Nesse ponto do romance, revela-se que Sandra dera vários sinais de que a viagem de férias foi, na verdade, um ritual de passagem e de encontro.

Os capítulos finais do romance ilustram a preocupação do narrador em saber se Sandra foi feliz. Dos três romances analisados neste capítulo, o tema da felicidade só aparece em *Sergio Y. vai à América*. Há vislumbres de situações felizes com Cleópatra, que logo cedem lugar para cenas violentas e tristes, e, no caso de Copi, há a ausência total de felicidade, uma vez que ela é uma depressiva confessa que comete suicídio. Ao buscar a felicidade na existência de Sandra, o narrador deixa transparecer a preocupação médica com o bem-estar de sua paciente. Valeu a pena todo o processo de transição de gênero ao qual Sandra fora submetida? Esse é o questionamento que o terapeuta se faz a si mesmo e aos pais de Sandra.

A resposta que ele recebe vem à superfície do texto por meio das vozes dos próprios pais de Sandra e encerra um misto de desgosto e acolhimento. Do pai, ele leu: “Eu gerei duas monstruosidades: um anencéfalo e um transexual” (PORTO, 2014, p. 155”). Ele relata, também, a estranheza da primeira vez em que viu o filho vestido como Sandra, da dificuldade que teve em reconhecê-lo naquele novo corpo que se materializava em sua frente, um tipo de sepultura que enterrara para sempre a existência de Sergio para que a de Sandra pudesse florescer.

Apesar da aparente incompreensão e da dificuldade em aceitar a nova filha, nunca foi uma dúvida para ele que Sandra era feliz:

Sergio só queria ser feliz. Foi isso o que meu filho foi fazer em Nova York. Foi procurar uma maneira de ser feliz. Foi fazer uma limonada com o grande limão que Deus colocou na vida dele. E conseguiu. O senhor me perguntou se ele era feliz. Sim, depois que se transformou em Sandra, Sergio foi feliz. Era alegre, tinha amigos. Como mulher, encontrou felicidade. (PORTO, 2014, p. 158).

Note-se que a transexualidade de Sandra é comparada à monstruosidade e que, em todo relato, seu pai se refere a ela utilizando o nome e o pronome masculino, mesmo confessando que a felicidade só existiu a partir do momento em que Sandra nasceu. O que diz a mãe não difere muito do discurso do pai, pois, para Tereza Yacoubian, Sandra era fruto de sua imperfeição enquanto mulher, uma vez que gerara um filho doente e outro transexual, mas, assim como o marido, concordava sobre a felicidade da filha:

Eu não esqueço de um dia de primavera em que cruzamos o Central Park para chegar ao West Side. Caminhávamos as duas, respirando o ar diferente da nova estação. Isso foi um pouco depois de sua operação. Do nada, ela me disse: “Mamãe, eu nunca achei que chegaria a ser tão feliz quanto agora” (PORTO, 2014, p. 175).

Esse relato é seguido de um outro que, apesar de confirmar o estado de felicidade de Sandra, é proferido sob uma confusão pronominal que demonstra a incapacidade de Tereza em reconhecer a identidade da nova filha e muito dessa incapacidade se dá pelo pouco tempo da existência de Sandra, como se o vocabulário de sua própria mãe estivesse se adaptando à nova filha que acabara de nascer: “[...] Era feliz. Conseguiu não ter problemas de consciência. Era ótimo vê-lo tão empolgado com o restaurante, vê-la tão bonita. Parecia uma modelo. Tinha valido a pena. (PORTO, 2014, p. 175).

Ao se preocupar com a felicidade da personagem transexual, o autor parece consciente do juízo que se faz das pessoas trans, corriqueiramente privadas da possibilidade de serem felizes tão somente pela escolha de assumirem os seus corpos-trans. A representação da felicidade, muito mais que um simples capricho do narrador enquanto médico, sugere outras interpretações que comumente circunscrevem a experiência trans. Imbuído das lentes da ciência médica, o narrador chega mesmo a, finalmente, traçar o diagnóstico de Sandra e, em seu discurso, pode-se observar a influência dessa ciência: Sergio Y. considerava-se infeliz. Talvez fosse a mesma infelicidade que Adriana não conseguia tirar do corpo.

O corpo, a aparência física, é a maior fonte de angústia para um transexual. [...]. Angelus e Sandra estiveram encarcerados durante anos, ocultados do olhar das pessoas, dentro de corpos que não eram seus. Um dia, depois de uma viagem, após cruzar um oceano, puderam finalmente emergir e adquirir vida própria. O sentimento de que Sergio se queixava comigo nas sessões consistia simplesmente em não poder dar vida a si próprio, como Sandra. (PORTO, 2014, p. 139).

Se tivéssemos que classificar Sandra dentro de um rótulo de acordo com as características mencionados pelo narrador, diríamos que ela cabe perfeitamente no que Berenice Bento chamou de transexual perfeito, aquele que a ciência médica trata como possuidor de disforia de gênero e que, portanto, precisa completar todas as etapas do protocolo transexualizador. O corpo-trans de Sandra molda-se, dessa maneira, sob a égide da transexualidade, o que não acontece, por exemplo, com Copi, que assume para si a identidade travesti e não possui esse incômodo físico que a levaria a desejar realizar a cirurgia de readequação.

Perceba-se que o que assegura Sandra durante todo o seu processo de transição, perfeitamente higienizado, é a sua condição financeira e seu status social. Não fosse por isso, talvez, ela se assemelharia à experiência de Cleópatra que, realizando sua hormonioterapia de maneira clandestina, teria que trabalhar e se relacionar com as travestis para juntar dinheiro e realizar, também clandestinamente, sua cirurgia de readequação.

O que conecta as três personagens, contudo, é a ficção. Cleópatra tinha o cinema e o teatro; Copi, a fotografia e a literatura. Sandra, por sua vez, teve na narrativa ficcional de Angelus sua fonte de epifania. Observando a construção dos corpos-trans das três personagens percebemos que suas experiências foram interpeladas por formas artísticas de ficção e que tal ficção atuou como dispositivo que resultou na transformação de seus próprios corpos. Significa dizer que a ficção dos gêneros está, nos romances, interligada com o próprio fazer ficcional enquanto arte. À semelhança do que sugere Butler ao dizer que a performatividade dos gêneros acontece por meio da (re)criação das performances que se atribuem aos gêneros masculinos e/ou femininos, o teatro, o cinema, a fotografia, a poesia e a narrativa ficcional atuam de maneira a redefinir os destinos das personagens dos romances, permitindo-lhes acessar novas versões de si. Entretanto, a construção dos corpos de cada uma dessas personagens segue meandros distintos apesar de terem a ficção enquanto norte.

Outro fator que também pode ser apontado enquanto uma característica dessa transição é o movimento migratório que marca, de maneira definitiva, a construção desses corpos. Cleópatra só pode renascer no Egito, onde finalmente faz-se à semelhança da personagem da Elizabeth Taylor, e, apesar de encontrar um cenário totalmente diferente daquele que costumava assistir nos filmes, é esse movimento de cruzada que, desde o início do romance, a impulsiona na busca de si. Com Copi acontece o mesmo: vinda da Argentina, é no Brasil que ela encontra a coragem para assumir sua identidade enquanto travesti. É no Brasil, também, que se descobre fotógrafa e poeta e onde descobre a inefável verdade de que é impossível entender a natureza humana. Sandra, por sua vez, ostenta a ideia mais nítida de que a transição do seu corpo foi uma consequência do ritual de passagem que realizou ao visitar os Estados Unidos e o museu de Ellis Island, não fosse isso, a tristeza de Sergio poderia tê-la sufocado em São Paulo.

As três personagens, portanto, são versões distintas de corpos-trans, mas que, na diegese dos textos onde existem, travam semelhanças no que se refere aos dispositivos ficcionais e migratórios que resultam nas suas transições. A importância de se observar a intersecção de classe social também diz muito sobre como tais personagens constroem suas transições e de como isso é determinante para se compreenderem as muitas nuances que subscrevem as identidades trans. Sandra, como foi dito, é a única que possui meios financeiros e apoio familiar

no seu processo de transição que respeita todo o protocolo instituído pelas ciências médicas, um exemplo totalmente higienizado de transição. Já Cleópatra e Copi vivem como imigrantes numa clara fuga ao destino que os seus países de origem tinham preparado para elas, no qual a falta de apoio familiar e de recursos financeiros as obriga a construir seus corpos-trans de maneiras clandestinas.

Por fim, mas não menos importante, faz-se necessário apontar que a morte é também uma semelhança entre as personagens. Ocasionalmente por razões distintas, conquanto violentas e cruéis, os fins trágicos de Cleópatra, Copi e Sandra confirmam as estatísticas sociais acerca da expectativa de vida das pessoas trans. Enquanto representação social, os textos literários ratificam as notícias que nos chegam sobre o extermínio da população trans e sobre a fragilidade psicológica que as acomete, no que se refere à ausência de empatia por parte da sociedade e dos governos. As mortes de Cleópatra e Sandra são cometidas tão somente pelo fato de elas serem pessoas trans. A violência descrita na cena da morte de Cleópatra e a alucinação revestida da voz de Deus que fez com que a assassina de Sandra a empurrasse da janela do quarto andar ilustram bem a vulnerabilidade da qual as pessoas trans são vítimas.

Apesar de explorarem mais verticalmente a construção das identidades transgêneras, através das formas de narrar e da construção psicológica, a violência enraizada na experiência das três personagens são ecos que nos chegam dos romances e contos das décadas de oitenta e noventa. Isso nos permite afirmar que a violência é a constante que perdura, mais incisivamente, na representação de pessoas transgêneras na literatura, mesmo que, contemporaneamente, outros temas surjam como pano de fundo dos enredos, a saber: a construção do próprio corpo-trans, a preocupação com a felicidade e a problematização dos termos relativos à experiência trans (travesti, transexualidade, cirurgias de readequação etc.).

Esses três romances, como dito anteriormente, são escritos por homens cisgêneros que criaram personagens trans para figurar como atrizes de seus textos. Quais semelhanças e distinções podem ser observadas quando comparamos Cleópatra, Copi e Sandra às personagens autorrepresentadas nas narrativas de autoria trans? A subjetividade característica dos relatos trans criam efeitos de real diferentes dos apresentados por Cleópatra, Copi e Sandra? Esses são questionamentos que nortearam nossa análise dos textos escritos por Amara Moira, João W. Nery e Atena Beauvoir.

No próximo capítulo buscaremos verticalizar a leitura de tais textos com o objetivo de responder aos questionamentos levantados, além de nos deter no aspecto da autorrepresentação enquanto dispositivo ficcional que perpassa a escrita de autoria trans. Nosso intuito é contribuir com a fortuna crítica acerca destes autores, assim como incluir as personagens

autorrepresentadas e criadas por eles na categoria de personagens transgêneras na literatura brasileira contemporânea, a fim de democratizar os espaços literários ocupados maciçamente por autores cisgêneros.

5 ESCRITA E AUTORREPRESENTAÇÃO

A divisão do nosso *corpus* de análise se deu de maneira a contemplar, no primeiro momento, a leitura dos romances produzidos por escritores cisgêneros e, em um segundo momento, a análise das obras de autoria trans. A justificativa de tal divisão está em um dos nossos objetivos: observar as diferenças entre a representação (cis) e a autorrepresentação (trans) das personagens presentes nos textos.

Ao propor essa divisão, nos deparamos com uma questão que, apesar de não ser matéria de discussão deste trabalho, faz parte da alçada dos estudos literários e, portanto, carece de algum esclarecimento e direcionamento metodológico. Essa discussão diz respeito à classificação dos gêneros literários, uma vez que dois dos três textos que constituem nosso “*corpus trans*” são classificados, de acordo com a crítica e com suas fichas catalográficas, em gêneros autobiográficos, a saber: *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois*, de João W. Nery; e *E se eu fosse puta*, de Amara Moira, catalogados como autobiografia e biografia respectivamente.

A questão dos gêneros literários, apesar de parecer uma discussão pouco produtiva, na verdade é um tópico importante quando nos propomos a analisar textos escritos por pessoas trans. Explicamos: a classificação dos textos em gêneros literários, de certa maneira, encerra uma relação de poder dentro dos estudos e da teoria literária. Segundo Lejeune (2014), os estudos sobre a autobiografia (e suas subclassificações em diários, biografias e até mesmo no termo mais amplo “*escritas de si*”) nunca foram bem vistos pela academia, configurando-se, portanto, como um gênero menor.

Se observarmos a literatura produzida sob uma perspectiva subalterna, veremos que muitos dos textos partem da escrita de si, da escrita enquanto experiência e vivência, para criar novas maneiras de se ler o mundo e de ser lido no mundo. Os escritos de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, figuram como material literário questionável por uma parcela da crítica, isso porque a maneira como Carolina escreve indica uma veia memorialista e autobiográfica que borra a linha imaginária divisora dos gêneros: é ficção ou mera descrição e registro histórico de si?

Para além da problemática dos gêneros literários, há, no caso de Carolina Maria de Jesus (e também da autoria trans) a idealização da figura do escritor: pode uma mulher negra, periférica e semianalfabeta escrever livros e ainda por cima serem eles considerados Literatura? Esses questionamentos nos levam a crer que a classificação dos gêneros literários está muito

mais relacionada ao ato de apontar o que pode ou não gozar do *status* de Literatura, do que atuar como mera ferramenta de organização metodológica.

A princípio, ao ler os livros de autoria trans, não nos ocorreu que seria importante apontar a questão dos gêneros literários por dois motivos: 1) durante toda a tese trabalhamos com a ficção enquanto categoria de análise e não com a categoria romance; 2) Ao tratar da ficção que constitui não apenas os textos e personagens, mas também nosso entendimento acerca do gênero e do corpo, percebemos que os livros de autoria trans, independentemente do que dizem suas fichas catalográficas, não se enquadram estritamente no que se entende por autobiografia, biografia ou diário, seja na forma ou no conteúdo.

Escolher a ficção como categoria de análise nos possibilita também falar em representação e autorrepresentação, isto é, compreender que a escrita empreendida nos “livros trans” reverbera o ato político da representatividade (tópico já discutido anteriormente) e da possibilidade de se existir para além do crivo cisnormativo.

Para melhor ilustrar nossa ideia, buscaremos observar como os textos de Nery e Moira não cabem na classificação comum do gênero autobiográfico/biográfico, aproximando-se muito mais de um registro histórico da condição transgênera. Para tanto, será necessário compreender o que a crítica e a teoria literária têm a dizer sobre o assunto e, a partir daí, entender a escrita como autorrepresentação para então prosseguir com as análises dos “textos trans”.

5.1 Viagem solitária: pioneirismo entre a autobiografia e a ficção

Parece-nos imprescindível iniciar este tópico a partir do pensamento de Philippe Lejeune (2014) acerca da autobiografia. Entretanto, nosso intuito não é o de definir o gênero autobiográfico e relacioná-lo ao texto de João W. Nery, na verdade, nosso raciocínio é exatamente o contrário: como o livro de Nery, apesar de catalogado como uma autobiografia, foge do que Lejeune e os estudos sobre o tema classificam como um produto autobiográfico?

Em 1971 Lejeune publicou seu primeiro livro dedicado aos estudos sobre a autobiografia intitulado *A autobiografia na França*, e desde então ele tem reformulado o conceito de autobiografia. Em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*²¹ (2014), a autobiografia é definida como: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focalizada sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

²¹ A primeira versão do livro foi publicada em formato de ensaio em 1975.

A partir dessa definição podemos apontar uma questão muito importante que permeia toda a teorização de Lejeune: o real. A “pessoa real” evocada na definição pressupõe uma pessoa de carne e osso, isto é, o real em questão pode ser comparado ao material. Entretanto, essa pessoa real escreve sobre a sua própria existência e esse exercício é atravessado pela linguagem. Quando isso acontece, o real se aproxima muito mais de um conceito filosófico do que de uma constatação material.

O próprio conceito de ficção que abordamos anteriormente, baseado na Estética do Efeito e na teoria dos mundos possíveis, parte do real enquanto matéria-prima para redimensioná-lo por meio da linguagem. O real, portanto, é uma metamorfose. Lejeune, contudo, precisa do real, esse de carne e osso, porque toda a sua conceituação reside no pacto autobiográfico que pressupõe haver uma verdade e uma ligação irrefutável entre o nome que estampa a capa do livro e o eu que preenche as folhas do texto. Para o autor: “[...] o essencial continua sendo, confesso, o pacto, quaisquer que sejam as modalidades, a extensão, o objetivo do discurso de verdade que se prometeu cumprir”. (LEJEUNE, 2014, p. 95).

A promessa da qual fala Lejeune é justamente a verdade que encerra o nome do autor: quando nos deparamos com um texto que se intitula como autobiográfico, “compramos” uma história verdadeira. Mas quem faz essa promessa? O autor e o mercado editorial, responde Lejeune. Abrimos, então, o livro de João W. Nery e lemos: “Esta *Viagem Solitária* é uma releitura da minha própria história” (NERY, 2011, p.11). Tem-se nessa frase, que abre a apresentação do livro, uma referência ao processo de releitura, que, inevitavelmente, pressupõe também a reescrita, isto é, a verdade da “pessoa real” que escreve o livro passa, pelo menos, por dois processos de reinterpretação. Os filtros pelos quais a verdade do autor é submetida acabam por produzir um conteúdo novo no qual o real dilui-se, fragmenta-se, transforma-se.

Esse processo pode ser ilustrado de outra maneira: pensemos nas fotos postadas nas redes sociais e que são processadas em filtros antes de publicadas. A imagem que se vê de determinada pessoa é real, mas quando a vemos presencialmente muitas vezes é como se estivéssemos encontrando uma outra pessoa, diferente daquela da foto, mas ainda real. A fotografia e os filtros funcionam, na comparação com a releitura da qual falou Nery, como recursos que tentam remover os ruídos da apresentação do real, mas que na verdade acabam por construir um novo real. Acabamos por retornar ao conceito básico da ficção.

Além disso, não há promessa no que diz Nery na apresentação do seu livro, o que há é uma voz que revela ter relido sua própria existência e constata mudanças no que se refere às discussões pertinentes às pessoas trans. Lejeune, que em seus textos sempre trabalha com a atualização dos conceitos que cria, percebe a fragilidade de sua definição e acrescenta que o

texto autobiográfico deve ser preferencialmente uma narrativa que, principalmente, é retrospectiva e trata da vida individual de alguém (p. 17). A utilização do termo “principalmente” abre espaço para nuances que fogem à definição categórica do próprio Lejeune, mesmo que o teórico enfatize que, apesar desse afrouxamento, não há mudança em dois pontos essenciais da autobiografia: a identidade do autor e a identidade no narrador.

Aqui voltamos para a questão do real e da verdade citada anteriormente, agora inflamada pela definição de identidade que segundo Lejeune “[...] existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa”. (p. 18). Para ele, todo ser é um “homem-narrativa” em busca da sua verdade e, nesse contexto, a identidade é o mesmo que um imaginário que finca suas raízes no pacto com a verdade e não com a ficção, que ele considera como “um jogo deliberado” (p.121).

Não vamos nos deter em aprofundar a discussão sobre identidade, mesmo porque acreditamos que, de certa maneira, já tratamos desse tema quando intentamos definir o corpo-trans, mas cabe aqui apontar que os Estudos Culturais, sobretudo os estudos de Stuart Hall, Homi Bhabha entre outros, já nos apontam para uma fragmentação do conceito de identidade proposto anteriormente pelo pensamento cartesiano, assim como o conceito filosófico de Levinas (2014) acerca da outridade. Para além disso há, inclusive, uma política pós-identitária que subjaz à teoria *queer* e que vaticina a total diluição do conceito de identidade tal qual Lejeune defende. Esses apontamentos, vale salientar, são transpassados pela linguagem, pelo diálogo intercultural e pela necessidade de reinvenção que os diferentes contextos históricos exigem do sujeito.

Se formos utilizar o conceito de Lejeune como ferramenta de análise para o texto de João W. Nery iremos nos deparar, também, com um problema de identidade, uma vez que o eu narrador do livro passa por um processo “transidentitário”, no sentido de construção de uma nova identidade tendo como narrativa o fenômeno da transgeneridade. Nesse caso, como classificar a identidade do autor? Se há a mudança de identidade no decorrer do texto, se Nery narra a construção do seu corpo-trans na mesma medida que se utiliza de digressões temporais, muitas vezes misturando o tempo da narrativa no passado com apontamentos do presente, através de um texto que algumas vezes abre espaço para a poesia e a materialização do poema, como encaixá-lo no conceito de autobiografia sugerido por Lejeune?

É importante apontar que no meio de sua conceituação, que continua sendo elaborada por todo *O pacto autobiográfico*, Lejeune acaba por reconhecer que há, de modo geral, dois tipos de autobiografia, uma autêntica e uma figurada: “Seria preciso distinguir a autobiografia direta, aquela que até o meu correspondente chama de ‘autêntica’, e a autobiografia ‘figurada’

(LEJEUNE, 2014, p. 124). Em ambas as formas, o pacto autobiográfico é selado, a diferença reside na perspectiva do autor. Na autobiografia autêntica, o autor acredita estar sendo fiel à sua verdade (no sentido cartesiano da palavra); já na autobiografia figurada, o autor é consciente da impossibilidade de ser exatamente fiel à realidade. Como exemplo de autobiografia figurada, Lejeune cita o caso de textos que se utilizam de alegorias para ilustrar a vida do autor, como um texto que compara a trajetória de um rio à experiência de vida do escritor.

Lejeune parece desconfortável com a ideia de violação da verdade que a autobiografia figurada opera. Para ele, é como se a figuração da verdade descaracterizasse a autobiografia, colocando-a em um patamar de inferioridade ao aproximar-se da ficção:

Além disso, como a expressão figurada ou indireta está frequentemente ligada a uma ambição literária, corremos o risco de ferir o amor próprio do autor. Imaginemos a situação desesperante de um “autoficcionista” recusado pelos editores por fazer autobiografia e pelos arquivos autobiográficos, seu último recurso, por fazer ficção... (LEJEUNE, 2014, p.125).

O autor da autobiografia figurada estaria, dessa forma, em um limbo epistemológico denominado de “autoficção”, termo que Lejeune não desenvolve, porque lhe interessa somente a autobiografia autêntica. Contudo, esse termo nos é muito caro, pois ele dialoga diretamente com a autorrepresentação desenvolvida pelos escritores trans.

Por autorrepresentação entendemos a forma como os escritores trans constroem, textualmente, suas experiências por meio de narrativas em que se pressupõe um eu pautado na representatividade. A autorrepresentação proporciona a esses escritores a possibilidade de ficcionalizar suas vivências transmutando-as em personagens, que muitas vezes se confundem com o eu empírico do autor, nuances que por vezes escapam à representação criada pelos escritores cisgêneros. Vale salientar que a autorrepresentação destes autores se pauta na ideia transfeminista de uma epistemologia centrada nas pessoas transgêneras, como apontado anteriormente.

A nossa definição de autorrepresentação também leva em conta a dimensão ficcional que se instaura na linguagem literária quando da criação das personagens e do eu que fala nos textos “autobiográficos”. Aqui colocamos o termo autobiográfico entre aspas porque, de acordo com os apontamentos feitos a partir dos estudos de Lejeune, percebemos que *Viagem Solitária* não cabe dentro da definição estrita de autobiografia. Ao fazer uma flexibilização de sua conceituação e indicar a possibilidade da autobiografia figurada, Lejeune não desenvolve nenhum pensamento mais aprofundado sobre esse aspecto simplesmente porque essa flexibilização do gênero autobiográfico aproxima-se em demasia do campo literário/ficcional.

O objetivo de Lejeune é dar ao gênero “autobiografia” uma independência para além dos gêneros literários, e talvez nesse tocante resida a falta de interesse pela versão figurada da autobiografia, pois, como vimos, ela se aproxima da ficção literária. Lejeune acredita que o gênero autobiográfico deve ter a sua importância reconhecida longe da sombra da ficção, pois, essa comparação relega a autobiografia a um subgênero literário, como se ela possuísse algum débito com o que se entende por Literatura.

Ainda sobre a temática do registro autobiográfico, os estudos de Leonor Arfuch (2010) estão mais próximos da ideia que tentamos apontar quando da leitura dos textos de autoria trans uma vez que a estudiosa localiza sua teorização no espaço biográfico e na subjetivação contemporânea. Baseando-se no conceito de gêneros discursivos, de Bakhtin, Arfuch considera o espaço biográfico como um campo de intensa intersecção e de fluidez de gêneros no qual a ideia engessada de autobiografia não possui espaço:

Vários apontamentos poderiam ser feitos a respeito da pertinência dessa conceituação para pensar o espaço biográfico. Em primeiro lugar, a heterogeneidade constitutiva dos gêneros, sua estabilidade apenas relativa, o fato de não existirem formas “puras”, mas *constantes misturas e hibridizações*, em que a tradição se equipara à abertura, à mudança e à novidade. (ARFUCH, 2010, p. 66. Grifos da autora.)

Além dessa hibridização, o espaço autobiográfico, segundo a autora, e ainda imbuída do referencial bakhtiniano, precisa ser compreendido a partir da ideia de fabulação biográfica, isto é, para além dos critérios de valor biográfico citados por Lejeune, talvez o caminho mais promissor para se entender esse espaço na contemporaneidade seja o da fabulação:

Efetivamente, haverá diferentes tipos de valor biográfico: um valor heroico, transcendente, que alimenta desejos de glória, de posteridade; outro cotidiano, baseado no amor, na compreensão, na imediaticidade; e ainda é perceptível um terceiro, como ‘aceitação positiva do fabulismo da vida’, ou seja, do caráter aberto, inacabado cambiante, do processo vivencial, que resiste a ser fixado, determinado, por um argumento. (ARFUCH, 2010, p. 69-70)

O caráter inacabado e aberto da fabulação biográfica se difere da ideia de pacto autobiográfico ao apontar o leitor como interlocutor imprescindível no processo de criação desse espaço, isto é, antes de haver um pacto, há “um acordo, uma sintonia” entre autor e leitor (ARFUCH, 2010, p. 67). Nesse acordo, prevalece o argumento da vida como constante possibilidade de reinvenção, no qual o autor não necessariamente retrata o real, mas sim retribui ao leitor uma possibilidade de existência real, ou seja, uma abordagem pautada na ficção.

Esses apontamentos são pertinentes porque, como dissemos, a nossa análise é orientada a partir da ficção e, nesse tocante, nos deparamos com a problemática do gênero que classifica o livro de Nery enquanto uma autobiografia. *Viagem Solitária* se afasta da conceituação basilar de autobiografia pela maneira como Nery constrói seu texto. Também não iremos classificar *Viagem Solitária* enquanto romance porque queremos evitar mais subclassificações (romance autobiográfico) e porque o romance, enquanto gênero, se afasta da proposta de Nery. Por esses motivos, utilizaremos a ideia da autorrepresentação, utilizando a ficção enquanto categoria de análise, pois, além de ser a metodologia seguida até aqui, acreditamos que *Viagem Solitária* expressa justamente um texto que se aproxima muito mais da escrita de si do que da autobiografia autêntica.

Sobre a escrita de si é importante entender que se trata de um conceito abrangente no qual a autorrepresentação também está contemplada. Para compreender um pouco melhor sobre o tema é imprescindível observar o que Klinger (2006)²² escreve quando da análise de textos literários a partir da perspectiva da escrita de si e tentar aproximações com a autorrepresentação que Nery constrói em *Viagem Solitária*.

Em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), Klinger propõe o estudo de alguns romances no qual as barreiras que separam autobiografia e romance, ficção e não ficção, são borradas pela dissolução dos limites entre o “real” e o ficcional. Essa proposta, entretanto, perfaz o caminho inverso daquele sugerido por Lejeune. O intuito de Lejeune parece ser o de afastar o máximo possível a autobiografia da “contaminação” literária, enquanto Klinger aproxima o discurso autobiográfico (que ela chama de não literário) do discurso ficcional (literário) utilizando a escrita de si como modelo narrativo próprio da ficção contemporânea:

Portanto, uma primeira aproximação à escrita de si na ficção contemporânea deveria, sem dúvida, inscrevê-la no espaço interdiscursivo desses outros textos – não literários – da cultura contemporânea, que evidenciam que esta ficção está em sintonia com o “clima da época” (*Zeitgeist*) (sic). (KLINGER, 2006, p. 19).

Partindo da noção da figura do autor literário em um cenário contemporâneo, Klinger, apesar de inicialmente fazer essa distinção entre gênero literário e não literário, acaba por diluir as barreiras da autobiografia (defendidas insistentemente por Lejeune) em detrimento da possibilidade de se compreender o discurso ficcional contemporâneo pela lente do que ela

²² Será utilizada a versão da tese de doutorado defendida pela autora em 2006.

chama de autoficção. A autoficção seria, portanto, a capacidade que o autor possui de se misturar à trama literária de maneira que seja impossível localizar onde começa a ficção e onde termina a verdade.

Para justificar essa aproximação, Klinger parte da própria conceituação da autobiografia segundo Lejeune – para quem o tema central do texto autobiográfico deve ser a retrospectiva da existência do autor pelo prisma da individualidade – e a desvirtua dizendo que: “É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e, portanto, todo relato autobiográfico remete a um ‘para além de si’ (KLINGER, 2004, p. 21-22). A prática do “para além de si” sedimenta o discurso da autoficção que Klinger engloba no conceito mais amplo da escrita de si: um campo amplo que compreende as formas modernas da “constelação autobiográfica” (memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu) (Ibidem, p. 29).

Dessa maneira, Klinger parece chegar a um ponto em que as demarcações dos gêneros literários (e não literários) perdem o sentido quando o assunto é a escrita de si. É nessa perspectiva que a análise de *Viagem Solitária* parece ser possível: primeiramente é necessário despir o texto da carga taxonômica dos gêneros para poder enxergar a narrativa do corpo-trans que se constrói nas páginas.

O primeiro capítulo do livro já nos diz que a estrutura da narrativa se afasta da escrita autobiográfica tradicional quando o narrador inicia seu relato por uma ação que, cronologicamente, não remonta à infância. A narrativa de Nery começa no meio da vida, por assim dizer. Ou melhor, o narrador prefere começar, talvez, pelo que ele entende como o seu verdadeiro nascimento, se levarmos em consideração que quem narra é o eu-trans, em outras palavras, o narrador prefere começar seu relato pela gênese do seu eu-trans. Sendo assim, a questão da verdade e da identidade, tão caras ao gênero autobiográfico, parecem se diluir já no capítulo introdutório de *Viagem Solitária* quando nos deparamos com a lembrança do primeiro dia de trabalho e com a primeira prova de passabilidade de muitas que o narrador enfrentará na vida:

Lembro-me do primeiro dia de trabalho. Saí ao amanhecer, de camisa e gravata, para evitar multas, pois era obrigatório o uso de uniforme para os taxistas. Uma ansiedade só. De repente, parei o carro. As portas se abriram. Estranhos se acomodaram e deram ordens. Minha privacidade invadida. Mudo, concentrei-me em dirigir, obedecendo à risca a rota indicada. A inibição me dominava. Sensação de estar sendo observado pela nuca, sem defesa, e de não poder corresponder à aparência de um homem maduro e responsável (NERY, 2011, p. 22).

Nesse trecho notam-se dois pontos importantes que irão se desenvolver durante toda a extensão do texto: 1) a ideia de um novo começo; 2) a sensação de medo e de insegurança causada pelo fantasma da passabilidade. Ao indicar esse episódio como seu primeiro dia de trabalho, o narrador já nos informa que quem está narrando é o eu-trans, pois, como o leitor ficará sabendo depois, antes da transição, João era formado em psicologia e, devido à transição de gênero, perdeu o direito de exercer a profissão. Sendo assim, o “verdadeiro” João começa sua vida profissional como motorista de táxi. É importante notar que esse início também marca a protocélula do corpo-trans desse narrador e que, portanto, o fantasma da passabilidade também o persegue, à semelhança do que ocorre com as outras personagens trans analisadas anteriormente. Apesar do medo, existe por parte do narrador um prazer quase pueril por “estar exercendo, pela primeira vez, uma profissão basicamente masculina” (NERY, 2011, p. 22).

O primeiro capítulo situa o leitor no tempo e no momento de transição que o narrador escolhe como sendo a primeira lembrança de sua vida adulta, ou de sua nova vida. Só no segundo capítulo é que a narrativa volta à fase da infância com minúcia de detalhes acerca da condição do corpo-trans. O capítulo que trata sobre a infância e a clara disforia de gênero que circunscreve as memórias do narrador, encerra uma atmosfera cruel que não observamos nos romances analisados anteriormente. Se voltarmos rapidamente à construção do corpo-trans de Cleópatra, Sandra e Copi veremos que, apesar de haver momentos nos quais as personagens voltam para o tempo da infância (Cleópatra e seu irmão gêmeo no apartamento-teatro assistindo Elizabeth Taylor; Sandra, aparentemente sem muitos traumas, indo se consultar com seu terapeuta), a descrição que João faz de si enquanto criança captura, em tons angustiantes, a realidade de uma criança trans:

Não conseguia entender por que me tratavam como se fosse uma menina! Faziam questão de me ver como nunca fui. Sabiam que não gostava disso! Por que insistiam em me entristecer, em me ridicularizar? Algo estava errado. Restava saber se com eles ou comigo [...]. Pressentia que o errado deveria ser eu, e não eles, mas que confusão! O pior é quanto mais crescia, mais exigências iam sendo feitas, aumentando as dificuldades. Sabia não possuir um pinto tão grande como o dos outros meninos da minha idade. Mas alimentava a esperança de que ainda crescesse. Deitava na cama e ficava puxando o meu “pinto”, para ver se aumentava. Ao acordar, a desilusão! Tudo continuava na mesma. Nenhuma fada apareceu. Nenhum milagre aconteceu. (NERY, 2011, p. 32-33).

Se para Cleópatra a disforia do órgão sexual se transformava em um vácuo de algo que se sentia, mas não se via, para João, a materialidade da vagina e a ausência de um pênis era demasiadamente real. Essa materialidade fisiológica marcada no trecho citado também não

ocorre com Sandra que, depois de encontrar seu caminho enquanto mulher trans, já aparece nos Estados Unidos totalmente transicionada. A disforia de gênero que desde sempre acompanhou o narrador de *Viagem Solitária* parece evaporar das páginas do livro como um pedido de ajuda. Sandra tinha a sua família e sua condição financeira abastada, Copi tinha seu delírio poético e Cleópatra uma vida no teatro na qual a performatividade de gênero sempre se fez presente, mas João tem apenas a si mesmo e à narrativa que constrói para transparecer o desespero de ser uma pessoa trans quando tudo ao redor o sufoca.

A sensação de estar a todo tempo fora do projeto normal da infância, aqui entendido como a dissidência de gênero que desde muito cedo assombrou João, perdura na narrativa até o momento em que a personagem resolve transicionar. Contudo, até alcançar essa maturidade, o texto aprofunda ainda mais a angústia de quem sente na pele a disforia de gênero.

No que se refere às outras personagens trans (aqui nos referimos àquelas criadas pelos autores cisgêneros) essa questão é tratada por artifícios ficcionais que, de certa maneira, atenuam a carga dramática que chega aos leitores. Ao preferir tratar a desconformidade entre o gênero e a genitália de Cleópatra, por exemplo, Terron utiliza-se da ideia do vazio, do invisível. Em *Sérgio Y vai à América*, apesar de haver um momento em que Sérgio verbaliza aos pais que talvez seja uma criança trans, não há, no desenvolvimento da personagem Sandra, a etapa da infância e a representação expressa da disforia de gênero. O mesmo ocorre com Copi em *As fantasias eletivas*, onde só conhecemos um pouco da história dela por meio de uma carta enviada à mãe, a qual não deixa transparecer os conflitos de gênero na fase infantil ou juvenil.

Entretanto, em *Viagem Solitária*, esse tema parece ser profundamente importante para a personagem, pois, como já dito, ela esmiúça a experiência de ser uma criança trans. Em outro capítulo intitulado “Corpo trans-tornado”, o narrador-personagem revela que aos nove anos de idade foi levado pela mãe a uma psicóloga para tentar descobrir qual era o problema da filha. Aos doze anos a situação piorou, pois com a idade vinha também a adolescência e a “monstruação”, termo criado pelo narrador para se referir à menstruação. Esse ponto é extremamente importante no entendimento do corpo-trans de João, pois, dentre as personagens analisadas, ela é única que representa um homem trans (todas as outras são mulheres trans ou travestis). Dessa maneira, a “monstruação” é um dos pontos altos no que se refere à descrição da experiência trans para João: “A coisa começou a aparecer aos 14 anos, quando veio a primeira ‘monstruação’. A ideia de aquilo ter vindo de dentro de mim me repugnava. Evidenciava uma série de órgãos, hormônios e funções que eu sabia existirem, mas que, felizmente não podia ver”. (NERY, 2011, p. 46).

A descrição da fase da adolescência de João é a parte mais visceral do processo de construção do corpo-trans, pois nela podemos testemunhar o percurso da personagem de maneira que nos compadecemos com o seu sofrimento e entendemos, mais incisivamente a violência à qual ela fora submetida. A violência, tema sempre recorrente nas análises das outras personagens trans, em *Viagem Solitária* acontece de maneira diferente. Se nas narrativas construídas pelos autores cis a violência significa a morte (o assassinato de Cleópatra e Sandra e o suicídio de Copi), no livro de João W. Nery ela se dá de maneira lenta e psicológica.

Ao percebe-se uma criança/adolescente diferente, João aprofunda sentimentos que não são explorados pelas outras personagens; a violência que o acomete parte da descoberta inevitável da transgeneridade quando o assunto ainda não tinha nome. A personagem se sente como o portador de uma doença a qual ninguém pode diagnosticar ou tratar e a surpresa de sentir-se doente o acompanha desde a primeira vez em que teve que ir ao psicólogo para cuidar de sua inadequação. A violência parte do exterior (da maneira como a sociedade e sua família insistiam em tratá-lo como menina), para se instaurar internamente quando João passa a ser o seu próprio agressor e a praticar autoflagelação na adolescência:

A dose foi cavalgar. Acompanhando a monstruosidade, os seios insistiram em nascer. Aí foi demais! Como se já não bastasse todos me tratarem no feminino, não entenderem minhas vontades, não poder fazer nada do que os outros meninos faziam, ainda tinha que aguentar o que me brotava do corpo, à revelia. [...] O que sobrava em cima faltava em baixo e vice-versa. Minha alma não se conformava de ter de se expressar por meio daquele monte de carne, sobre o qual não tinha podido decidir nada. [...] Não sou isto! Esmurrei a parede até não aguentar a dor. Agora estava perdido. Que mulher vai se excitar com um homem que tem uma excrescência dessas? E puxava o clitóris com toda força, como querendo agigantá-lo, arrancá-lo da terrível escuridão. [...] Ensandecido de revolta, tomado de autoconsciência e mais um turbilhão de emoções mutiladoras, escarrei então no espelho, como se fosse no mundo. E escorregando com as mãos espalmadas na própria gosma, fui desmoronando lentamente, até me prostrar no chão. (NERY, 2011, p. 47).

Esse trecho deixa claro que, apesar de a violência acontecer inicialmente no nível psicológico da personagem, ela é materializada na imagem que João vê refletida no espelho, revelando a total inadequação do seu corpo. Mais uma vez se evidencia uma profunda descrição de ações que estão ausentes na construção das outras personagens, o que demonstra que João tem necessidade de expressar seu sofrimento para quem não consegue imaginar o que significa ser uma pessoa trans.

Existe, portanto, uma diferença primordial na maneira como a experiência trans e, conseqüentemente, o corpo-trans são construídos do ponto de vista das narrativas escritas pelos

autores cis. Essa diferença no tocante ao tema da infância e da disforia de gênero possui traços distintos que imprimem variantes na tessitura do texto justamente por conta da representatividade que se instaura entre a representação e a autorrepresentação.

Essa diferença também fica clara no processo de construção do corpo-trans e dos papéis de gênero que circunscrevem tal processo. Durante toda a sua adolescência, João travou uma luta interna e psicológica consigo mesmo e um dos artifícios utilizados por ele foi o de combater a inevitabilidade fisiológica que modificava a superfície do seu corpo. Ao mesmo tempo em que a “monstruação” e os seios surgiram, João encontrou uma tecnologia que permitia maquiagem e, de certa forma, retardar os efeitos que os hormônios causavam no seu corpo. Dedicar-se à atividade física e à prática de esporte não apenas daria uma postura física mais masculina a João, mas também funcionaria como uma forma de escapar dos sintomas da menstruação:

Quanto à “monstruação”, usava igualmente métodos violentos. Ignorava as eventuais cólicas. Bastava surgirem para ir fazer ginástica ou saltar. Era como provar a mim mesmo que podia ser mais forte do que o que acontecia comigo. Um desafio! (NERY, 2011, p. 51).

Esse processo de modificação física, utilizando tecnologias naturais, mostra-se diferente das tecnologias utilizadas pelas outras personagens trans. O tempo da diegese no qual são narradas as histórias de Cleópatra, Sandra e Copi já conta com técnicas de modificações corporais e terapias avançadas. Sandra, por exemplo, submete-se ao protocolo transexualizador, um percurso acompanhado de perto pela ótica médica de sua terapeuta, mas para o João adolescente “ainda não existia sequer o conceito de transexualismo (sic)” (Nery, 2011, p. 53).

Tendo em vista a escassa disponibilidade de técnicas que pudessem auxiliar João no início da sua transição, o período de inadequação persistiu até mesmo depois da sua fase atleta, pois junto com a adolescência e com a proximidade da fase adulta, uma questão crucial começou a assombrá-lo: o sexo enquanto prática.

Como o próprio João deixa claro: “Minha crise corporal foi dolorosa e confusa. Ao mesmo tempo que meu corpo era meu, também não o era.” (Nery, 2011, p. 52): o corpo-trans é um corpo em crise. Essa crise diz respeito ao processo de reconstrução e de revalidação pela qual as pessoas trans precisam passar, e ao falar em revalidação é importante apontar para o fato de que o corpo-trans é submetido ao crivo da biologia e ao crivo de uma sociedade centrada no esquema da cisnormatividade. Isso significa dizer que a crise que se instaura no corpo-trans é causada, também, por aspectos externos ao próprio corpo.

Ao afirmar possuir um corpo que ao mesmo tempo é e não é seu, João tenta nos explicar a complexidade que foge à percepção do sexo-gênero. De acordo com Lauretis (1994), o gênero acaba por ser construído socialmente a partir de critérios sexuais (do órgão genital), que determinam não apenas como o corpo deve se comportar, como também atribui valores sociais a este corpo:

O sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. (LAURETIS, 1994, p. 212).

Quando João percebe que o corpo feminino que lhe foi designado e do qual a sociedade espera ações pré-determinadas culturalmente não define a sua subjetividade enquanto pessoa trans, a sensação de possuir um corpo que não é seu passa a ser o estopim de toda a sua crise. O sistema sexo-gênero é, para o corpo-trans, um problema que surge por meio da avaliação e da expectativa social (baseada nesse sistema), o que requer da subjetividade do eu uma solução, que no caso das personagens trans analisadas até aqui, incluindo João, está na construção de um novo corpo.

Como dito anteriormente, o sexo, entendido aqui como o próprio órgão genital, aparece mais incisivamente no processo do corpo-trans de João quando da descoberta da inadequação que se instaura entre o gênero e o corpo. A materialidade com que a personagem trata os atributos sexuais que surgem (ou que estão ausentes) no seu corpo continua a ser explorada nos capítulos em que João começa a relatar suas primeiras experiências sexuais. Ainda sendo lido socialmente como Joana, mesmo que internamente a personagem já se reconheça como João desde a infância, a vida adulta e a universidade praticamente o obrigam a cumprir seu desejo de manter relações sexuais com mulheres. Os capítulos que narram as experiências sexuais de João recebem os nomes das mulheres com quem ele se relacionou: Dolores e Mercedes.

A experiência com Dolores é marcada por comiseração e paranoias que João já cultivava sobre o seu corpo e a ausência de um pênis: “Carregava um infecundo viver de esquivas. A sátira pungente de me sentir um homem eunuco, sem a permissão da deformação! Como me entregar ao amor com este corpo tão sem consenso, pleno de mutilações? (NERY, 2011, p. 73). Note-se que o desejo e o medo se concentram na materialidade do corpo “mutilado” que a

personagem acredita ter e isso se intensifica ainda mais quando a primeira experiência é de fato consumada.

Ao transar com Dolores pela primeira vez, João afirma que não havia papéis, mas existia a preocupação de como ele era visto pela parceira. Era importante para João que a sua namorada o visse como homem e não como uma mulher lésbica. Mais uma vez percebemos que, subjetivamente, João já se enxergava como homem, mas o seu corpo precisava ser validado por Dolores. Ao descrever essa experiência, fica claro que a inevitável materialidade do corpo e a ausência de um pênis eram problemáticas para João no que se refere à prática do sexo:

Embora já estivesse bastante machucado pela minha inversão corporal, ainda não sentia a dor terrível que só mais tarde iria aparecer: a impossibilidade de me sentir penetrando e ejaculando numa vagina, sem ter pênis, nem esperma, sem poder fecundar a mulher que amava.

À medida que mais me envolvia, surgiu a necessidade de querer me certificar de como era visto por ela. O velho problema de talvez a estar traíndo não como homem, mas pelo meu deformado corpo de mulher. De uma forma ou de outra, sondava essa dúvida. Não queria uma mulher homossexual, mas alguém tão hetero a ponto de desejar somente homens, que fosse capaz de ter a ilusão, até física, de estar diante de um. (NERY, 2011, p. 74).

Apesar de afirmar que, inicialmente, não havia papéis entre João e Dolores, fica claro nesse trecho citado que toda a ideia de sexo que João criou está embasada nos papéis de gênero pré-determinados. Muito além desses papéis, a sua preocupação também estava na condição sexual de Dolores, pois era imprescindível que ele fosse lido como um homem em um coito heterossexual. Importante apontar que, devido à descrição pautada na materialidade do sexo e do corpo, a construção do corpo-trans de João explora territórios que até então não estavam presentes na diegese das outras personagens trans. Cleópatra, Sandra e Copi não elaboram suas experiências sexuais, no sentido de descrever minuciosamente suas preocupações ou como elas esperam que seja a prática sexual enquanto mulheres trans e travestis. Ao compartilhar sua experiência com os leitores, João deixa claro que, nessa fase inicial, era inconcebível a ideia do “homem com vagina” e a própria personagem parece ciente disso ao relatar que: “Essa necessidade foi se tornando cada vez mais primordial e talvez tenha sido a minha maior cruz e burrice na vida” (NERY, 2011. p. 74).

A exigência que João se fazia impossibilitou que a relação com Dolores desse certo. Por ter uma ideia fixa no papel de gênero que o homem deve representar, João necessitava de uma mulher que fosse submissa e que desempenhasse estritamente a performatividade da ultrafeminilidade e da fêmea passiva no sexo. O término do namoro abalou ainda mais a frágil

condição psicológica da personagem que, perante a incapacidade de manter um relacionamento aos moldes cisheteronormativos, culpabiliza a sua “inversão” corporal.

Já o relacionamento com Mercedes começa quando João estava com vinte e dois anos, no mesmo período em que a personagem começou a trabalhar como taxista e a se apresentar socialmente como homem. O capítulo intitulado “Mercedes” faz referência direta ao capítulo que abre o livro, o qual, como dissemos, marca o nascimento de João enquanto homem trans. Aqui a personagem vê-se, pela primeira vez, pressionado a sustentar sua nova vida com o trabalho de taxista ao lado da mulher que o acompanharia pelos próximos seis anos.

Diferentemente do relacionamento com Dolores, Mercedes proporcionou, além da responsabilidade familiar, uma atmosfera propícia para que João pudesse cumprir seu papel social de homem, pois, como a própria personagem revela, ela era uma mulher extremamente feminina. Ter esses papéis de gênero bem definidos era primordial para João que, nesse momento, mesmo ainda sem se utilizar de nenhuma tecnologia hormonal, já se apresentava como homem e, por conta dos anos de atividades físicas e da vestimenta que passou a usar, já não era confundido com frequência com uma mulher:

Nesse período assumi minha identidade social masculina. Quando solteiro, era visto como mulher-macho e, poucas vezes, confundido com um homem. Um dia, por acaso, ao sair de casa, esqueci a bolsa a tiracolo. Fiquei surpreso ao constatar que ninguém na rua me olhava! Deduzi que, se me aperfeiçoasse mais nos caracteres masculinos, passaria completamente despercebido. Obtive, assim, vantagens na esfera social. Uma liberdade que nunca antes havia desfrutado. Podíamos caminhar abraçados e até nos beijar em plena rua. Finalmente vivenciava, no nível da realidade, meu verdadeiro gênero. (NERY, 2011, p. 80).

Ao afirmar que, no nível da realidade, João estava imprimindo seu verdadeiro gênero, podemos perceber que nesse momento da narrativa, o corpo-trans começa a tomar uma forma mais clara. Mesmo ainda não tendo feito nenhuma mudança drástica em seu corpo, a relação do gênero com a esfera social já atua como um novo efeito. Na verdade, o que João chama de realidade é, no nosso ponto de vista, uma ficção, ou melhor, é uma outra maneira de se construir a verdade partindo da dimensão ficcional que atua na construção do gênero e do corpo-trans. A nova realidade masculina que João alcança é o resultado de um processo de modificação do seu corpo que passa a desempenhar um papel que até então não havia sido posto em prática. Essa questão fica ainda mais clara na medida em que a personagem continua sua narração sobre esse processo:

Andar vestido de homem na rua fazia com que me sentisse muito bem. O desagradável era perceber um garotão imberbe, com uma voz de taquara rachada. Comecei a desenvolver uma observação mais apurada e minuciosa dos detalhes do comportamento social masculino: gesticulação, hábitos, cacoetes, maneirismos. Andar com a mão direita metida na abertura da camisa, na altura do peito, era um gesto descompromissado e bem característico da conduta dos homens. Servia-me como um dissimulador. (NERY, 2011, p. 81).

Nesse trecho, percebe-se como a performatividade do gênero se constrói socialmente por meio de dispositivos de repetição de ações lidas como masculinas, e João parece ciente disso. Ao desenvolver essas características por meio da observação e da repetição, a personagem performa o gênero masculino como se este fosse uma dissimulação, o que significa dizer que o gênero funciona como um disfarce, uma personagem criada pela ação do corpo que, no fim das contas, caracteriza o próprio corpo, isto é, o gênero é performativo e plástico ao mesmo tempo, pois se materializa na superfície do corpo criando o efeito de coisa pronta. Ao se dar conta da dimensão ficcional que o gênero pode assumir e encorajado pelo papel de macho ao qual a figura feminina de Mercedes se contrapunha, João parece preparado para desmaterializar o sexo e se curar do trauma que era transar com Dolores.

Entretanto, a descrição das primeiras tentativas de João em consumir o coito com Mercedes demonstra que a fixação pela materialidade dos órgãos genitais e a classificação do corpo por meio do sistema sexo-gênero ainda o assombrava. Vale salientar que Mercedes já o tratava no masculino e contribuía com o companheiro na performatividade do novo gênero que se desenhava, mas o problema estava ainda na dificuldade que João tinha de ser um homem com vagina. Se no âmbito da performance social o gênero de João parecia resolvido, no que se referia à prática sexual, todas as incertezas se resumiam à ausência do falo e à materialidade do seu próprio órgão genital.

Nesse sentido, pode-se dizer que para João “fazer sexo” se resumia ao coito heterossexual da penetração vaginal usando um pênis, ou seja, ele sentia que essa plenitude jamais seria alcançada por ele, pois lhe faltava um falo. Era necessário desmaterializar o sexo, e isso significava desconstruir a noção da prática sexual atrelada exclusivamente às genitálias. Sobre o assunto é interessante observar o que nos diz Paul B. Preciado quando propõe, em seu *Manifesto Contrassexual* (2014), “a contraprodutividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna”. (Preciado, 2014, p. 22).

A contrassexualidade implica a desconstrução da matriz sexo-gênero no que se refere às práticas sexuais centradas na genitália dos corpos. Em outras palavras, Preciado defende a ideia de que não apenas o gênero e o corpo são dispositivos construídos pelo discurso (e por

isso passíveis de reconstrução, transição), mas as práticas sexuais também. Sendo assim, é necessário pensar em uma epistemologia do sexo que se desprenda da matriz genital criada pela ideia da heterossexualidade e da diferença sexual:

Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua “natureza” (relações heterossexuais). Os contextos sexuais se estabelecem por meio de delimitações espaço-temporais oblíquas. (PRECIADO, 2014, p. 31).

Como alternativa para o problema do sexo centrado na genitália, Preciado propõe uma desconstrução sexual no qual o *dildo* (vibrador, em português) passa a ser o sexo-rei do qual todos podem se apropriar. Além disso, o uso de outros órgãos e de outras partes do corpo também entram na disputa pela erotização em busca do gozo. A ideia que João tinha de sexo era exatamente a que Preciado critica, aquela baseada na matriz heterossexual e na exclusiva utilização dos genitais como órgãos sexuais.

Nas primeiras tentativas de manter relações sexuais com Mercedes, João falha miseravelmente por ainda não compreender que o seu corpo-trans precisa reinventar maneiras de se fazer sexo. Nesse percurso, João já parece compreender que o seu problema não reside no seu gênero, na maneira como ele se apresenta socialmente e nem mesmo no receio de que Mercedes não o enxergue como homem, o problema se fixa exclusivamente no órgão sexual e na ausência de um pênis.

Se para João o seu corpo, mesmo sem a utilização de hormônios ou de outras biotecnologias de modificação corporal, já era um corpo masculino, porque assim era lido socialmente, restava agora compreender a complexidade do corpo-trans, que se constrói a partir de uma política que desafia o discurso médico-biológico e o sistema sexo-gênero. Quando Mercedes lhe pede para ser penetrada, João não entende como seria possível satisfazer a vontade de sua parceira uma vez que ele não possui um pênis. Contudo, é a própria Mercedes que o ensina a “dessexualizar” sua genitália e a explorar outras maneiras de se usar o corpo (nesse caso em específico, as mãos), fazendo uso, portanto, da contrassexualidade da qual falou Preciado:

[...]. Fui me deliciando pouco a pouco com o seu perfume, o sal de sua pele, suas curvas macias, até conseguir penetrá-la suavemente. Seu corpo se agitou, sua respiração acelerou e, pressentindo que ia gozar comigo lá dentro, atingi o êxtase. Fiquei feliz que a moleza costumeira não me abateu. Orgulhava-me

de ter conseguido chegar ao clímax, quase que só mentalmente, pois o meu sexo nem tinha roçado nela. (NERY, 2011, p. 90).

É importante atentar para o fato de que a vida sexual das personagens trans analisadas até agora não se assemelham à problematização que João narra. Mesmo Copi, que era travesti de programa, não tem sua vida sexual exposta da maneira como João faz, esmiuçando sentimentos e aprofundando fisicamente (e psicologicamente) os traumas que o corpo-trans enfrenta no que se refere às relações sexuais.

Durante o casamento com Mercedes, João teve a certeza de que era visto como homem e descobriu outras possibilidades de prazer sexual ao dessexualizar a ausência do falo. Essa descoberta, contudo, não foi suficiente para que o relacionamento sobrevivesse à ausência de um “pênis de verdade”, uma vez que João soube que Mercedes nunca havia chegado ao orgasmo nas relações entre os dois. Esse fato ruiu a segurança que ele havia construído durante os anos e, mais uma vez, o consumiu a ideia de nunca poder ser considerado um homem de verdade, pois sempre estaria faltando algo: “Passei algumas noites sem dormir, atribuindo a causa do problema à falta de um pênis de verdade” (NERY, 2011, p. 96).

O período que cobre os seis anos de relacionamento com Mercedes é marcado por diversas reviravoltas tanto no âmbito pessoal como profissional de João. Atuando como taxista, ele teve a oportunidade de desempenhar uma função tida, socialmente, como uma profissão masculina, mas é importante atentar que, concomitantemente a esse trabalho, João continuava a cursar a faculdade de psicologia e foi justamente ao término do curso que João trocou de profissão. O novo trabalho não apenas significou a mudança de status social da personagem, mas marcou profundamente a maneira como ele experienciou o seu gênero.

Ao ser indicado por uma amiga a dar aulas em uma universidade, João abandonou o “disfarce” de taxista para assumir um posto no qual o seu corpo e o seu gênero estariam constantemente sendo julgados não apenas por uma pessoa, mas por uma turma inteira de alunos. Essa experiência é descrita no capítulo intitulado “comum de dois gêneros” no qual João relata como era viver em um corpo que, socialmente era lido como masculino, mas ter que se apresentar oficialmente como mulher:

No primeiro dia de contato com as turmas, a minha imagem provocava choque e curiosidade. Os alunos não entendiam bem minha figura ambígua. Ainda por cima parecia jovem demais para a função, e eu acabara de me formar. Dizia logo em voz alta e clara o meu nome, tentando evitar confusões posteriores (NERY, 2011, p. 125).

Essa ambiguidade não se referia apenas ao ambiente de trabalho, pois João a vivenciava em todos os aspectos de sua vida como, por exemplo, na simples atividade de usar o banheiro em locais públicos: como era ser, civilmente, uma pessoa do sexo feminino e não poder usar o banheiro das mulheres por se parecer com um homem? Esse tipo de situação ainda hoje é tema de calorosos debates sociais e a utilização de banheiros públicos por pessoas trans esbarra nos mais diversos discursos de ódio e em suposições levianas que a comparam a um ato de violência ao pudor ou a um potencial estupro.

O novo emprego, contudo, fez com que João alcançasse um *status* social que permitiu uma nova aproximação com a sua família e também consigo mesmo no que se refere ao relacionamento afetivo com outras pessoas. Ainda casado com Mercedes, João passou a ser desejado por algumas alunas e, se antes ele parecia apenas aceitar migalhas de relacionamentos por medo de ser rejeitado, agora se abria um leque de opções que lhe permitia sentir-se desejado pela primeira vez. Mas, apesar disso, o que João chamava de “coito perceptivo”, isto é, a ideia de que as mulheres com quem se relacionava o percebessem como homem, era mais importante do que o próprio ato sexual em si.

O relacionamento com Mercedes termina em meio a esse período conturbado e cheio de descobertas no qual João parece ter chegado ao limite da ambiguidade. O que antes parecia estar bem resolvido (a vivência como taxista e a inscrição em uma atmosfera totalmente masculina, tanto no trabalho, quanto em casa), cede agora espaço para uma sensação de fadiga moral:

Viver dois gêneros numa só vida era enlouquecedor. Cansava-me de estar sempre pulando de um lado para o outro. Uma hora, engrossava a voz, em outra era obrigado a afiná-la; ou me viam como um menino de 16 anos e me barravam em qualquer ambiente impróprio para menores, ou como uma mulher que já passava da idade de casar. Num primeiro contato, nunca sabia como estavam me vendo. Antes de falar, esperava pelo tratamento, se ia ser senhor ou senhora. Só então sintonizava meu modo de agir. Estava farto de condutas tão diametralmente opostas, em que minha imagem era jogada pelos outros conforme as convivências. (NERY, 2011, p. 129).

A falta de referência era também sentida dentro da própria comunidade LGBT, uma vez que João não se identificava como lésbica e tampouco se relacionava com os homens gays que se sentiam atraídos por ele. Tornar-se um homem, para João, requeria mais do que reformatizar o gênero masculino, era importante que essa mudança implicasse modificações profundas no seu corpo. Esse capítulo encerra a primeira parte do livro intitulada “Desencontros”, e é a partir daí que o corpo-trans, que antes aparecia como uma protocélula, de fato, toma forma.

A segunda parte do livro, “Descobertas”, marca o momento de epifania de João em relação à transexualidade. À semelhança do que aconteceu com Sandra, aqui a descoberta de João também é representada pela alegoria da viagem, pois é na Europa que a personagem se depara, pela primeira vez, com o tema da transexualidade. Além disso, também é através de um livro, como aconteceu com Sandra, que a vida de João encontra a saída que precisava para continuar a construção do seu corpo-trans. É em Paris, por meio de uma revista científica, que João descobre que em alguns países do mundo já eram realizadas cirurgias “transgenitais”. A “saída do labirinto”, como João se refere a essa descoberta, é definitiva para as ações que decorrem durante a segunda parte do livro.

Como dito anteriormente, a construção do corpo-trans de João já havia iniciado quando, na função de taxista e durante seu relacionamento com Mercedes, começou a desempenhar a performance masculina socialmente, contudo, esse corpo ainda era lido, em diversas situações, como um corpo feminino, muito mais por convenções burocráticas (documentação) do que por expressão do gênero em si, o que causava extremo desconforto para a personagem. A mudança de que precisava João deveria marcar profundamente o seu corpo, deveria apagar por completo qualquer vestígio de feminilidade, ou seja, para João, o corpo-trans significava a realização da cirurgia de redesignação sexual.

De volta ao Brasil, João descobre que existe um médico que liderava uma equipe e uma pesquisa sobre transexualidade e é a partir daí que sua jornada pela tão sonhada cirurgia se inicia. É importante apontar que, na cronologia do livro, João tinha cerca de 26 anos e o Brasil estava sob o regime da ditadura militar, o que explica, por exemplo, a atmosfera de medo e de ilegalidade que circunscreve essa etapa de sua vida: as cirurgias de redesignação eram ilegais.

João deveria se submeter a uma série de exames e a terapias com um psiquiatra para atestar a sua transexualidade, o que depois viria a ser conhecido como protocolo transexualizador. Aqui fica claro que, dentro do panorama a que chamamos de pessoas trans, João, assim como Sandra, se inscreve no grupo de transexuais, isto é, pessoas que necessitam, clinicamente, serem submetidas a tratamentos e cirurgias para adequarem o corpo ao gênero.

João utiliza as falas do médico para explicar ao leitor conceitos fundamentais do processo de transexualidade e, além disso, a própria personagem traça discussões que são basilares para o transfeminismo. Quando, por exemplo, João sente que sua existência está nas mãos de uma equipe médica e que sua subjetividade enquanto pessoa trans não é levada em conta durante o processo, ele se sente um ser abjeto. Uma das críticas dos transativistas recai justamente sobre a falta de autonomia que o protocolo transexualizador imputa aos pacientes

que a ele se submetem, uma vez que, vistos como doentes, cabe à equipe médica decidir sobre o futuro de suas vidas.

Ao mesmo tempo em que se sente feliz pela possibilidade de finalmente concretizar o seu corpo-trans, João se consome em ansiedade e apreensão ao saber que seu destino não pertence mais e ele:

Enquanto esperávamos a saída do ônibus, enxerguei então o absurdo de toda a situação: estava completamente na mão dos outros. O problema era meu; quem sofria e sabia do que se passava dentro de mim era eu. No entanto, era uma equipe multidisciplinar “especializada” que decidiria o que eu era, como me sentia, qual a melhor solução para a minha vida. Sem qualquer liberdade de escolha e ainda dando graças a Deus por existir uma saída! (NERY, 2011, p. 163)

A partir dessa citação, podemos inferir que o corpo-trans precisa de validação para existir, essa validação pode aparecer na forma médica do protocolo transexualizador, mas também pode se apresentar como uma exigência da sociedade, pois é socialmente que esses corpos tomam forma, é na tessitura social que esses corpos se encontram mais vulneráveis por serem a todo tempo deslegitimados.

A angústia de João se acentua ainda mais por não ter o apoio massivo de sua família e de alguns amigos quando da decisão de transicionar. Diferentemente de Sandra que, além de rica, tinha o apoio de seus pais durante o processo de transição, João conta, inicialmente, com pouco suporte afetivo. Fora a sua atual companheira, apenas uma irmã mais próxima entende sua condição de pessoa trans, enquanto seus pais negam, veementemente, a escolha do filho.

O relacionamento com a família, sobretudo com a mãe, ocupa importância substancial neste capítulo, pois, o hiato que separa João da tão sonhada cirurgia de mastectomia é um laudo psiquiátrico que ateste sua condição transexual. Para expedir o laudo, o médico solicita uma consulta com a mãe de João com a finalidade de entender a infância do seu paciente e saber como ela enxergava “a filha”. Nesse contexto, muito mais que a reaproximação com a mãe, João sentia que seu destino estava nas mãos dela. Após a consulta, há um diálogo entre mãe e filho no qual ela revela que falou ao médico que não concordava com a ideia da cirurgia, que não acreditava na transexualidade “da filha”, informa que, inclusive, ela chegou a ter namorados e a se “vestir de mulher” na adolescência. João recebe essa informação como se recebesse o laudo negativo do psiquiatra, mas é também nesse momento que convence a mãe de que ela estava enganada:

– Mãe, essa cirurgia é a minha salvação! Por favor, você é a pessoa que mais me conhece no mundo, me ajude! Confie em mim. Tenho certeza de que será uma coisa boa para todos nós. Com o tempo, irão se acostumar à minha nova imagem e, quem sabe, até papai também possa me compreender um dia. [...] Dois dias depois, telefonei para Mariana, que me contou que havia posto no correio uma carta de mamãe endereçada ao psiquiatra. Dizia-lhe ter mudado de opinião, estando agora favorável à cirurgia. Era a segunda vez que mamãe me fazia desabar. (NERY, 2011, p. 181).

Apesar dos riscos que sabia correr, dentre eles a perda de sua antiga identidade, da impossibilidade de continuar atuando como psicólogo, e o perigo de ser preso pelo crime de falsidade ideológica, João parecia estar decidido em continuar com a construção do seu corpo-trans. A trajetória dessa transformação tem se mostrado completamente diferente das que até então apareceram nas análises dos outros textos, e mais uma vez faz-se necessário apontar que essa distinção, caracterizada pelo aprofundamento e análise psicológica que a própria personagem faz de sua condição enquanto pessoa trans, reside na questão da autorrepresentação da qual falamos anteriormente.

Não por acaso a terceira parte de *Viagem Solitária* se intitula “metamorfose”, sendo nesse momento da narrativa que João concretiza as tão sonhadas cirurgias que dariam forma ao seu corpo-trans: a mastectomia e a feitura de uma neouretra, que o permitiria urinar em pé, como sempre sonhou.

O capítulo que narra esses procedimentos, “o primeiro aventureiro”, revela o caráter experimental e clandestino que, na década de 1970, pairava sobre a transexualidade (importante atentar-se que, à época, o conceito de pessoa trans era inexistente). Não se tratava de médicos charlatões ou de procedimentos perigosos do ponto de vista da higiene, o caráter clandestino residia na ilegalidade de se realizar esses tipos de operações, sobretudo em um país que atravessava uma ditadura militar. A equipe médica que assessorava João corria risco de ser presa e de ser tratada com os mesmos métodos de tortura aos quais os presos políticos do regime eram submetidos.

Ser o primeiro aventureiro (o primeiro homem trans) significava também, para João, ser a primeira pessoa a adquirir caracteres sexuais secundários resultantes da hormonioterapia. A hormonioterapia é a primeira etapa do protocolo transexualizador e até mesmo os indivíduos que não se submetem ao protocolo, mas que, de maneira deliberada, fazem uso de hormônios, encaram esse procedimento como o primeiro passo na construção do corpo-trans. Para João, contudo, a hormonioterapia veio depois das primeiras cirurgias, isso porque ele já se apresentava e já vivia socialmente como homem, e a condição de ser professor e de ter

construído uma carreira com sua identidade feminina (aqui entendida apenas como documentos burocráticos) o fez retardar essa etapa.

Em capítulo intitulado “falso verdadeiro”, João se vê em uma situação embaraçosa quando a sua sogra resolve chegar de surpresa em sua casa. Recuperando-se das cirurgias, ele se vê acuado pela mãe de Amanda, sua atual esposa, e, mais uma vez, a ausência do falo começou a lhe assombrar:

Naquela semana de intenso convívio, é evidente que dona Carmem teve oportunidade de me analisar o quanto quis [...]. As cicatrizes provocariam perguntas embaraçosas. Entretanto comecei a me preocupar excessivamente com a minha maneira de sentar. Por mais largas que fossem as calças, ficava evidente a ausência do volume escrotal [...]. Pensei, então, pela primeira vez, na necessidade social de portar um pênis postiço. Mas como? De que? (NERY, 2011, p. 201).

Esse trecho nos mostra que, apesar de realizadas as primeiras cirurgias e de ter iniciado a hormonioterapia, João ainda precisava da aprovação de um pênis. Esse desejo partiu de uma necessidade de passabilidade, isto é, do medo de que a sua sogra desconfiasse do gênero dele. Ao utilizar meias para dar forma ao volume do pênis, João iniciou o processo de autoafirmação e, de certa maneira, de exibicionismo que trouxeram consequências. Apesar de reafirmar a sua performatividade masculina ao se sentar com as pernas abertas para exibir o volume, a “prótese” que João passou a utilizar despertou questionamentos que até então pareciam resolvidos: “Embora o usasse continuamente, até em casa, tirando só para tomar banho, ainda assim permanecia a incoerência: na hora de fazer amor com minha mulher, ele desaparecia misteriosamente” (NERY, 2011, p. 203).

Esse era um indício de que a jornada da construção do corpo-trans de João ainda não se findara, e foi então que veio a segunda cirurgia: a histerectomia, retirada dos órgãos femininos internos. Juntamente com o fim da menstruação, os caracteres secundários surgiram modificando por completo o corpo de João e a relação com sua família. O reflexo no espelho, que por tantas vezes, no decorrer da narrativa, simbolizou a disforia que a personagem vivia, agora era o objeto que refletia o seu (re)nascimento:

Não só pela contínua ação do hormônio como também pelas atividades a que me entregava, meu físico foi se acomodando pouco a pouco ao modelo que sempre imaginara: tórax amplo, com braços e pernas fortes. Finalmente era um homem! Um homem de carne e osso, e não somente na imaginação! Restava-me ainda ser totalmente carimbado e protocolado. Agora meu corpo se moldava melhor à minha essência. A nova harmonia transparecia numa expansividade natural, diferente dos gestos mais tímidos de antes. Meu porte

ficou mais ereto. Era impossível dizer que nele já habitara um corcunda. O tão esperado bigode despontava no rosto, conferindo alguma maturidade à aparência. Os pelos cresciam mais espessos, apesar da relutância das cicatrizes, que se entrecruzavam pelo peito e pelo abdômen. Era inacreditável! Tinha nascido quase aos 30 anos, sem nunca ter morrido! (NERY, 2011, p. 220-221).

Esse trecho evidencia o percurso de construção do corpo-trans e revela que, apesar de ter sido sempre um homem “na imaginação”, a concretude da identidade masculina de João se deu com a metamorfose desse corpo, um corpo-ficção moldado pela desobediência ao sistema sexo-gênero e ao discurso biológico.

A rapsódia da transição de João foi acompanhada da dissolução de sua antiga identidade, isto é, o diploma de psicologia, o trabalho e os colegas de faculdade faziam parte de um passado do qual ele fazia questão de esquecer. O novo eu, que surgia aos 27 anos, precisava de documentos e de uma nova história, o João psicólogo dá lugar ao João lavrador, o eu cosmopolita é agora um interiorano que construiu sua própria casa e sobrevivia do que plantava. Os novos documentos foram conseguidos burlando o sistema burocrático de cartório e agora João tinha 18 anos, se alistava no exército e era praticamente analfabeto, pois nunca tinha ido à escola.

Se por um lado a ideia do (re)nascimento revela a plenitude do corpo-trans, por outro, significa a anulação de toda uma existência e dos privilégios que, de certa maneira, contribuíram para que João alcançasse seus objetivos. Isso significa dizer que todo corpo-trans, nos textos analisados nesta pesquisa, carrega consigo o inevitável signo do recomeço, o que, no caso de João, significa, também, abrir mão de suas conquistas profissionais e pessoais.

Ao adquirir os novos documentos e ao ver-se completamente como o homem que sempre foi, João se reaproxima de sua família. Para os seus pais, ter um novo filho era algo inesperado e difícil de processar, mas o amor que sentiam por João foi suficiente para sanar antigas mágoas. Nesse ponto, apesar de ser o único homem trans que conhece, a personagem não parece mais estar sozinha, pois a compreensão e o apoio da família, quase trinta anos depois, significam o fechamento de um ciclo que o privou da convivência familiar, sendo o pai de João que consegue, por intermédio de um amigo, o primeiro emprego do novo filho.

Essa terceira parte, além de descrever com detalhes a metamorfose do corpo-trans de João é, também, um verdadeiro tratado sobre transexualidade. Em diálogos com médicos e com seus familiares, João explica e aprende sobre as cirurgias de redesignação sexual, sobre direito das pessoas trans, sobre a evolução dos métodos e tratamentos internacionais e sobre o senso de comunidade que se formava paulatinamente entre os transgêneros que conheceu durante esse

período. Há, no texto, uma característica que parece fugir às demais narrativas: a necessidade de se humanizar a personagem trans.

Diferentemente do exotismo que circunscreve a representação das outras personagens trans (o mistério de Cleópatra, a cena de violência no assassinato de Sandra e a personalidade agressiva de Copi), com João, o leitor tem acesso a camadas mais profundas da psique de uma pessoa trans: seus dramas subjetivos, sua agonia em busca de um corpo que pudesse sustentar sua subjetividade, o relacionamento conturbado com familiares e amigos. Essa diferença toma forma na maneira como o narrador-personagem apresenta a história, mesclando os relatos em primeira pessoa com diálogos que delimitam a construção de outros personagens e nos quais, inevitavelmente, se percebe um cuidado com a forma, com a maneira de falar, o que indica o trabalho literário (ficcional) na reconstrução dessas memórias. É aí que a autobiografia de Nery se aproxima da ficção tão temida por Lejeune.

Essas características demonstram que há uma variante na construção das personagens quando se observa a maneira como elas são representadas. No caso das narrativas de autoria trans, a partir da ideia de autorrepresentação, observam-se nuances que indicam representatividade e que, nesses textos, o transfeminismo parece ser imprescindível para compreender o processo de escrita desses autores. Quando falamos anteriormente em tomar o transfeminismo como ferramenta de análise literária, queríamos demonstrar que o aparato teórico do feminismo “tradicional” não nos traz conhecimento substancial acerca da experiência transexual, sendo assim, é importante observar o que nos dizem as transfeministas acerca dessas experiências e compreender como elas são manifestadas no texto literário, tanto no processo de escritura deles (a autoria), como no nível da diegese por meio da autorrepresentação e da criação de personagens.

A última parte de *Viagem Solitária* reforça a ideia de que há uma intenção de humanizar a personagem trans quando se explora um tema até então inédito nas demais narrativas: a paternidade. Além de João ser o único homem trans dentre as personagens abordadas nesta pesquisa, sua história ainda suscita discussões pertinentes na construção de uma “cidadania trans”. Ao abordar a parentalidade, o livro ilustra outros desafios para o corpo-trans: além da metamorfose já mencionada anteriormente, agora esse corpo enfrenta o desafio de se tornar pai.

A existência do corpo de João, por si só, já representa enfrentamentos no que se refere a toda a conjuntura que baliza as estruturas sociais (afetividade, casamento, sexualidade etc.), uma vez que elas se constroem sob o signo do sistema sexo-gênero. Ser um corpo-trans representa o desmantelamento de toda uma estrutura de poder que organiza os sujeitos em estirpes embasadas na maneira como elas performam seus gêneros e suas sexualidades, isto é,

o corpo-trans é “antiCistêmico”. O antiCistema instaurado pelo corpo-trans é o que possibilita a João a ser pai, uma vez que, pelos métodos biológicos convencionais, essa atividade seria impensável, sendo assim, essa paternidade é escrita sob o signo da afetividade.

Completada a transição, uma vez que João não avançou para a última etapa da cirurgia de redesignação sexual (a construção do neofalo), e casado com Lola, o antigo fantasma da ausência do pênis parece, enfim, enterrado. Assim como prescreve Preciado no *Manifesto Contrassexual*, a revolução do *dildo* finalmente acontece para João, que passa a ser adepto do objeto, ampliando as possibilidades de prazer do corpo-trans masculino: “Finalmente, tinha uma alternativa além da mão. Voltei ao quarto e, sem nenhuma inibição, pude penetrá-la, podendo ao mesmo tempo abraçá-la. Gozei imediatamente, como numa ejaculação precoce”. (NERY, 2011, p. 222).

O filho de João é, na verdade, fruto de uma traição. Sua esposa, Lola, fica grávida de outro homem, mas é João quem assume a criança, acentuando ainda mais os laços afetivos que o aproximam da paternidade. A ideia de ser pai nutre o amor que João teria para retribuir a esse filho, mas é importante apontar que o que faz João perdoar a traição de Lola, de certa maneira, é justamente a possibilidade de ser pai, isto é, a traição acaba por ser o mecanismo possível na realização desse sonho, uma vez que seria improvável que João pudesse gerar uma criança por método biológicos, já que, no percurso de construção do seu corpo-trans, ele removeu os órgãos internos reprodutores.

Mesmo após a separação de Lola, ele compartilha a guarda do filho sob ameaças constantes de uma mãe ciumenta, pois, legalmente, João não poderia assumir a criança devido à ilegalidade que circunscreve a sua identidade masculina. Entretanto, a relação conturbada com Lola não afastou João de exercer seu papel de pai: “Meu filho tornou-se um ser tão belo que parecia um Jesusinho na terra. E eu, literalmente o José, o pai que o criava, mas que não o tinha feito”. (NERY, 2011, p. 258).

Entremeada de poesia, muitas delas escritas pelo próprio narrador, a quarta parte do livro se aproxima ainda mais da ficção tão temida por Lejeune. Os temas abordados suscitam uma abertura do narrador para situações ainda não exploradas pelas outras personagens trans, como, por exemplo, a experiência de envelhecer. Se observarmos o desenvolvimento de Cleópatra, Sandra e Copi, veremos que suas vivências não alcançam a velhice, isso porque, à semelhança da realidade factual, a estimativa de vida delas é muito curta, todas morreram ou foram assassinadas ainda jovens, evidenciando que as suas existências enquanto mulheres trans e travestis são lidas como uma enganação, um crime contra a natureza e contra a masculinidade. João é uma exceção e o leitor acompanha o amadurecimento do homem que renasce aos trinta

anos, o nascimento de um filho, sua briga com Lola para continuar sendo o pai da criança e o mais novo último casamento:

Há tempos que o peso dos anos me fazia sentir novas barreiras físicas, como se um estranho se apossasse de mim lentamente. Agora a crise de identidade era diferente, não mais a de gênero, mas aquela que todos temem com a idade, ao constatar a dificuldade do passível fascínio sobre o outro. A face enrugou, os pneus surgiram, os pelos caíram, o pênis não veio. (NERY, 2011, p. 289).

O envelhecimento de João diz muito sobre a diferença que reside na autorrepresentação da personagem trans, pois é dado a ela a oportunidade de ser algo além de um número na estatística de morte precoce que geralmente determina a existência da comunidade trans. A autorrepresentação, nesse quesito, utiliza-se da afetividade para lançar luz sobre aspectos até então deixados à margem, uma vez que a representação criada por autores cisgênero parece mais preocupada em narrar as fatalidades e a violência que comumente se atrelam aos transgêneros.

Esse aspecto se evidencia na maneira como o próprio texto é escrito, pois, como dito anteriormente, os capítulos são construídos de maneira que fica evidente a aproximação da linguagem com a subjetividade e inventividade ficcionais, nos quais a mistura de gêneros e os diálogos elaborados entre o narrador-personagem, seu filho e sua ex-esposa apagam, profundamente, qualquer vestígio ou tentativa de ser um texto autobiográfico sustentado na absoluta (e impossível) ideia de verdade. O narrador-personagem parece muito mais preocupado em despir suas emoções perante o leitor do que em narrar fatos com pretensões de real no qual o pacto autobiográfico (autor = narrador) deve ser a premissa irrefutável da experiência narrativa. Em um bilhete escrito ao filho logo após a revelação de que João era um homem trans, e que é integralmente reproduzido no texto, a personagem deixa clara a sua intenção na construção dessa cidadania trans:

Meu filho, finalmente acabaram-se os grandes segredos meus e os de sua mãe. Quem sabe, agora, nós três vamos poder novamente nos dar as mãos? Pai e mãe também erram, mesmo quando amam seus filhos, mas acertamos quando contribuimos para tornar você um ser tão especial, com um coração do tamanho de um dinossauro e capaz até de nos compreender e perdoar. Sua mãe foi corajosa quando escolheu enfrentar a vida e criar um filho comigo, e você tem demonstrado ser tão corajoso quanto ela. Que tal apagar qualquer culpa que apareça e cobri-la com o seu amor? Este momento é delicado para nós três. Portanto, vamos tentar ser amáveis entre nós três. Um beijão do pai no seu caranguejo. (NERY, 2011, p. 285).

É, também importante, apontar para o fato que se observa em todo o livro: há uma necessidade quase didática de mostrar ao leitor o complexo processo de construção do corpo-trans, passando por aspectos subjetivos e afetivos em uma tentativa de humanizar a pessoa trans. Ao reunir-se pela primeira vez com um grupo de homens trans com os quais João já mantinha amizade virtual de longa data, percebemos, entre os diálogos, que há informações acerca de datas, procedimentos, nomes de autoridades e referências artísticas que nos remetem a fatos com o intuito de esclarecer assuntos caros às pessoas trans, em uma clara tentativa de observar a existência dessa comunidade por outra ótica.

O ciclo terapêutico de amigos que João reúne conversa sobre a tecnologia sexual do *dildo*, rememora as cicatrizes causadas pelas cirurgias que marcam o corpo-trans, debate sobre os novos métodos da construção do neofalo, dentre outras coisas, na intenção de demonstrar a complexidade que envolve a experiência trans, em uma intenção de traçar novas perspectivas, que aparecem na superfície do texto como dispositivo de representatividade:

Apesar de agora reconhecida pelo Sistema Único de Saúde, a cirurgia de mudança de sexo, no nosso caso, ainda precisa de um protocolo complicado, laudos, prontuários, exames. Sobretudo, quem quer se operar precisa se submeter a um diagnóstico como “doente mental” (NERY, 2011, p. 307).

Essa “pedagogia trans”, que aparece mais claramente na última parte do livro, diz muito sobre a representatividade da autoria trans, pois, à semelhança do que se observa na literatura afrocentrada, em que há a necessidade de se recontar a História a partir da ótica negra, em *Viagem Solitária* também observamos essa intenção. Se Conceição Evaristo cria o conceito de escrevivência como dispositivo ficcional no tocante à representatividade da voz da mulher negra no âmbito da literatura, João W. Nery utiliza-se dessa mesma premissa para dar visibilidade às pessoas trans, apoiando-se no aporte teórico basilar do transfeminismo: a interseccionalidade escrita por transfeministas para dar conta da experiência de ser uma pessoa trans.

Nesse sentido, se existe em *Viagem Solitária* qualquer semelhança com a autobiografia de acordo com Lejeune, ela reside tão somente na narração de detalhes historicamente marcados (como nomes de presidentes e datas), que na verdade representa o esforço de reescrever a História sob a ótica transfeminista. Se até então a literatura tinha apenas feito representações de personagens trans tendo em vista os critérios que observamos durante a pesquisa (a violência, o abandono familiar, a morte precoce), em *Viagem Solitária* se observa a necessidade de

explorar outras nuances da experiência trans, sobretudo no que se refere a aspectos subjetivos e afetivos que circunscrevem o corpo-trans.

Sendo assim, a autorrepresentação é determinante como ferramenta literária para a reescrita dessas experiências, uma vez que o esforço de João em fazer parte de uma comunidade e de apresentar aspectos subjetivos que até então estiveram ausentes das narrativas ficcionais, significa que, na leitura do texto, os aportes teóricos do transfeminismo se mostram imprescindíveis.

Do ponto de vista da divisão dos gêneros literários, fica claro que *Viagem Solitária* não se enquadra no conceito de autobiografia de Lejeune, uma vez que o teórico assume que esse conceito está intimamente ligado à literatura europeia de dois séculos (desde 1970) e “que a maneira como pensamos hoje a autobiografia torna-se anacrônica ou pouco pertinente fora desse contexto” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Isso atesta, portanto, que o livro de Nery escapa a essa delimitação por todos os motivos levantados durante a análise, principalmente quando se pensa na autorrepresentação “transcentrada” em uma epistemologia subalterna, isto é, quando se valoriza a representatividade da voz que fala no texto e quando o narrador esforça-se para recontar sua própria experiência em uma clara intenção de se reescrever a História das pessoas trans a partir de aspectos que fogem à exploração da violência e do exotismo com que autores cisgêneros, muitas vezes, têm representado o corpo-trans no percurso literário levantado na primeira parte deste estudo.

5.2 Amara Moira: E se eu fosse puta e escritora?

Ao lermos *E se eu fosse puta*, de Amara Moira, e orientados pela discussão traçada no início deste capítulo, nos perguntamos: como podemos classificar o livro? Do ponto de vista da catalogação, é uma biografia. Entretanto, no decorrer da leitura nos deparamos com uma estrutura que se aproxima muito mais do diário, isso porque ele é dividido em capítulos curtos que abordam episódios do cotidiano da narradora enquanto uma travesti de programa. Um capítulo, inclusive, possui “entrada”, isto é, data e epígrafe semelhantes às da estrutura do gênero diário.

Seria o livro, então, uma biografia escrita em forma de diário, ou um diário biográfico? Mais uma vez cairíamos em uma armadilha taxonômica a qual finca suas estruturas em um modelo de classificação excludente e, muitas vezes, elitista. A definição do diário sugerida por Lejeune (2014), leva em conta, primordialmente, a data, pois: “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta” (LEJEUNE, 2014, p. 300), mas *E se eu fosse puta* só tem um

capítulo, dentre os quarenta e quatro, com uma datação, e ainda assim foge do modelo pré-determinado pelo gênero (local, dia, mês e ano).

Ainda sobre o gênero diário, Lejeune faz questão, à semelhança do que ocorre com a conceituação acerca da autobiografia, de apontar os limites entre o que é diário e o que é ficção (valor literário):

Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância enquanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2014, p. 300).

De acordo com a citação, percebemos que a classificação do gênero diário é ainda mais restritiva do que a da autobiografia e que, ao que parece, Lejeune aproxima de vez a autobiografia da ficção ao atribuir “algum valor literário” ao gênero. Além disso, é vetada ao diário a elaboração, a reescrita, isto é, o processo de escrita deve ser automatizado, como se fosse possível ao autor desvincular-se em absoluto do texto que escreve, convertendo o ofício da escrita em trabalho de inteligência artificial.

Se rememoramos o que diz Rancière (1995) sobre o processo de escrita enquanto política, veremos que, mesmo despretensiosamente, escrever sobre algo é transcrever o que se pensa e, nesse sentido, nos parece improvável escrever sobre si mesmo despretensiosamente. No caso específico de *E se eu fosse puta*, a narradora deixa muito claro que escrever é um ofício e, como escritora, escreve para ser lida, sendo assim, a “ignorância enquanto ao futuro” indicada por Lejeune é simplesmente improvável no universo do livro de Amara.

Apesar de possuir semelhanças com o diário, do ponto de vista da escrita, o livro de Amara Moira se afasta completamente da idealização do gênero sugerida por Lejeune, uma vez que se observa a clara utilização da escrita enquanto ferramenta política e, como tal, esse processo se aproxima demasiadamente da ficção. Ao se reconhecer escritora e revelar que sua existência enquanto travesti de programa só é possível porque existe a descoberta da escrita, Amara Moira se transmuta em texto: é o ciclo da autorrepresentação. Fazer-se palavra enquanto vive uma experiência profunda como a prostituição é o mesmo que se ficcionalizar:

Palavras-chave marcantes vindo à tona assim que me ponho a escrever, dentes, línguas, dedos, lábios, um puxando a outra meio que naturalmente, o texto saindo do encontro delas mas também desde antes, desde eu já na rua tramando amores, namorando olhares: travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora. (MOIRA, 2016, p. 19).

A atividade da prostituição parece indissociável do ofício de escrever, como se só fosse possível existir por meio da escrita. Essa necessidade de se colocar nas páginas do livro enquanto um processo criativo nos remete à autorrepresentação enquanto dispositivo ficcional. Amara parece ciente de que seu relato possui uma profundidade que não se observa, por exemplo, na representação que é feita em *As fantasias eletivas*, quando o narrador apresenta Copi, que também era uma travesti de programa. A representação criada por Carlos Henrique Schroeder coloca a personagem travesti em uma expectativa previsível: a travesti encenqueira que faz de tudo para conseguir clientes e que exala um temperamento violento. Apesar de, no decorrer do romance-fotográfico, o narrador transformá-la em um ser sensível e artístico, a experiência de ser uma travesti de programa desaparece em meio ao tratado estético de fotografia que a personagem tenta ensinar ao narrador. Não há profundidade na ideia que parecia, no início do texto, ser primordial: a prostituição.

Em *E se eu fosse puta* essa informação é o tema central, com a experiência da prostituição sendo aprofundada em todos os aspectos (psicológicos, físicos, sociais) e, acima de tudo, apresentada com o intuito de questionar o pré-julgamento e a ligação instantânea da prostituição com a identidade da travesti. O primeiro capítulo do livro já deixa claro qual o tom da narrativa: sem qualquer marca cronológica ou referência ao processo de transição da narradora, a linguagem utilizada é explícita ao descrever os atos sexuais do primeiro dia enquanto prostituta, mas, ao mesmo tempo, percebe-se uma preocupação com a forma como se contam esses relatos, pois, como dito anteriormente, a narradora-personagem reconhece-se enquanto escritora:

Não havia luz, só o cheiro ali no mato, o matel, e as muitas, muitas camisinhas usadas pelo chão fazendo *clep* à medida que caminhávamos atrás dum cantinho vazio, eu de salto pisando a terra, ele empurrando a moto. Não havia luz, mas assim que ele abaixou a cueca houve cheiro, o de suor, de homem, me invadindo as narinas, dando água na boca. É ali que a gente trabalha, todas, todas, no escurinho onde der, atrás do abacateiro, ou dentro do carro do cliente quando há carro, ou no quarto do motel, pensão, se se dispõem a pagar mais. O mais das vezes não, e meu cliente, o primeiríssimo que tive, veio de moto e dizia só ter mesmo aqueles vinte reais na carteira (até abriu pra eu ver), um oralzinho só, com pressa, mas no capricho. (MOIRA, 2016, p. 19).

A narradora deixa claro que essas lembranças são reescritas da experiência de fazer programa pela primeira vez, e, à semelhança do que falamos sobre o livro de João W. Nery no que se refere ao processo de reescrever a si mesmo, Amara Moira também segue por essa vereda. A autora quer nos dizer que esses relatos são verdadeiros, mas ao mesmo tempo revela

que o texto é resultado de um processo de reescrita no qual a verdade é suplantada pela necessidade de escrever-se.

Se o primeiro capítulo atinge o leitor de modo avassalador por conta da linguagem utilizada e dos fatos narrados, os dois capítulos seguintes nos localizam em relação à construção da narradora, pois é nesses dois capítulos que se conhece um pouco da história de quem narra, bem como os motivos que a levaram à vida da prostituição. Em clara referência à “vida real” da escritora (professora, doutoranda em teoria literária pela Unicamp, ativista etc), o texto apresenta reflexões sobre a identidade travesti e a construção do corpo-trans. Apesar das menções diretas à vida da escritora, há, no livro, uma forte inclinação criativa acerca dos acontecimentos que são narrados, isto é, a categoria de análise que estamos utilizando aqui é, também, a da ficção, mais especificamente da ficção de si (autorrepresentação). Nesse sentido, o tema central de *E se eu fosse puta* não é descrever a vida da escritora, como sugere o gênero biográfico, mas sim o de reescrever a experiência da prostituição levando-se em consideração o trabalho consciente da escrita enquanto ferramenta de (trans)formação.

A descrição do corpo-trans enquanto um objeto estranho na tessitura social se faz presente quando a narradora volta ao período em que ainda não se prostituía, um recurso narrativo de *flashback* que desmantela qualquer possibilidade de entender o livro como um diário ou mesmo uma biografia que, segundo Lejeune (2014), deve seguir a narração cronológica da vida do autor. Ao se deparar com o julgamento que a sociedade faz do seu corpo, a narradora encontra no mundo da prostituição uma possibilidade de existir e essa existência a coloca em um local de poder na escala do desejo, isto é, se durante o dia o seu corpo é motivo de chacota, à noite ele é uma mercadoria desejada. Esse raciocínio revela muito do que não é dito nas representações literárias das travestis de programa, pois nelas a prostituição parece ser sempre vista como um estorvo e como única alternativa, colocando a personagem em um local de abjeção. Mas Amara Moira parece reverter essa lógica quando subverte as relações de poder que subscrevem a prostituição:

Como é que eu aguento é assim, fazendo a pêssega. Porque se eu percebo o que se passa ao redor, a forma como me olham, o quanto a minha figura não faz sentido, aí é me trancar no quarto e chorar. Como ontem. E é então que me pego fantasiando os dias em que fui visitar amigas putas e tive uns momentos de última bolacha do pacote, homens me assediando abertamente, querendo saber meu preço, querendo com volúpia nos olhos conversar comigo, me paquerar, cantar, seduzir. [...] Objeto de desejo lá, de riso aqui, mero objeto em ambas as situações, mas lá pelo menos me põem num pedestal, digna de admiração e desejo. Nem sei por que continuo deixando esse moralismo bobo impedir que eu tome as decisões corretas. (MOIRA, 2016, p. 29).

Percebe-se, então, que a decisão de se tornar travesti de programa era, para a narradora, uma opção e não uma sentença. Isso não significa, contudo, que para grande parte das trabalhadoras sexuais (mulheres cis e trans e travestis) a prostituição não signifique a última alternativa de sobrevivência, o que traz consequências e estigmas profundos para tais trabalhadoras, mas, no caso específico de *E se eu fosse puta*, o tornar-se travesti de programa é uma ação pensada que acontece na tentativa de atribuir valor afetivo e financeiro ao corpo-trans e, nesse caso específico, como uma ação pensada enquanto matéria de ficção, uma vez que além de puta, a narradora também se descobre escritora.

Essa descoberta funciona no livro como uma epifania do próprio corpo-trans. Quando Amara decide transicionar e finalmente deixar de lado o moralismo, o nascimento da travesti de programa surge sem muitas explicações. Na verdade, o processo de construção desse corpo-trans não é matéria explorada na narrativa, diferentemente do que observamos em *Viagem Solitária*, uma vez que aqui a narradora não se debruça sobre as etapas da transição, residindo sua preocupação, muito mais, na experiência de ser travesti em meio ao sistema e de como a sua existência é um corpo estranho nessa sociedade. A narradora parece ciente de que o seu gênero e a sua identidade independem da validação social ou da avaliação clínica pautada no protocolo transexualizador, por exemplo. O corpo-trans é resultado de uma decisão consciente da possibilidade de ser e sobre esse efeito de epifania, temos:

Epifania, então – palavra egressa em muito do terreno espiritual/religioso cristão, mas cuja etimologia remonta ao grego *epipháneia* (“aparição, manifestação”) –, nos serve de bússola ao fenômeno que experiencia o corpo/sujeito em sua constante movência pelo terreno dos desejos, das pulsões de identidade entre razão, intelecto, espírito, sexualidade, desejo, gênero, corpo: iluminações; percepções inevitáveis e inegociáveis de si em momentos em que não se pode fugir a experimentar uma compreensão. (PIMENTEL, 2016, p. 141-142).

A experiência que subscreve o corpo-trans da narradora está localizada nesse espaço subjetivo da compreensão de si mesma no qual a necessidade de se sentir completa e desejada é uma questão que só pode ser resolvida por ela mesma. Estar nas mãos de uma equipe médica, como João esteve enquanto primeiro homem trans a se submeter às cirurgias de transição, não define o corpo de Amara, uma vez que a epifania de se descobrir travesti e, não obstante, trabalhadora sexual, vem à tona no texto por uma decisão dela mesma e que dispensa maiores justificativas:

Mas cá estou eu, dois anos atrás, enfim travesti. Sabe-se lá o que me deu, de onde veio a coragem, uns mesezinhos de hormônio, corpo nem lá nem cá, meio a meio, solidão corroendo por dentro, eu ardendo por um toque íntimo, um “como você tá linda”, “olha só você” e nada. (MOIRA, 2016, p. 31).

O corpo-trans descrito nesse trecho revela uma ambiguidade que desafia o sistema binário ao borrar a fronteira que separa os corpos em masculino/feminino. Se para todas as personagens analisadas até aqui o corpo-trans se construiu enquanto um produto que, apesar de desafiar o sistema sexo-gênero, tentava uma aproximação com as aparências pré-definidas de feminilidade e masculinidade (reforçando, de certa maneira, o próprio sistema binário), para Amara, a indeterminação desse corpo é fruto do desejo de se autodefinir travesti sem que seja necessária a aprovação exterior. Esse corpo indefinido se mostra, perante o leitor, enquanto um processo no qual não se percebe exatamente um planejamento, como se ele não seguisse um protocolo.

Se na diegese das outras personagens, com exceção de Copi, se observou o ambiente clínico enquanto um portal de transformação do corpo-trans (Cleópatra quando da internação devido à amnésia e o despertar para a transexualidade, Sandra e o consultório do psiquiatra, Nery e as várias intervenções cirúrgicas), para Amara o corpo-trans atinge o nível máximo da ficção quando troca o protocolo transexualizador pela rua, pois é enquanto travesti de programa que esse corpo toma vida e é na relação corpo-prostituição-escrita (não necessariamente nesse ordem) que Amara torna-se travesti: “Dois níveis de foda-se: não só me fazer como também dizê-lo, gritar minha condição, escrever sobre a rua ao mesmo tempo que a vivo, essa agora tão minha, essa que só meus olhos e cu e boca, essa onde eu era livre” (MOIRA, 2016, p. 31).

A importância do processo de escrita em *E se eu fosse puta* afasta, a cada capítulo, o livro da autobiografia, do diário ou da biografia, pois, ignorando completamente o que sugere Lejeune, Amara aproxima a sua narração da esfera ficcional mesmo quando tenta fazer-se fiel à verdade do que relata. Explicamos: há, no livro, diversas passagens em que a narradora faz questão de deixar claro ao leitor que o que ela descreve é realmente a sua experiência real, mas, ao mesmo tempo em que nos “promete” que o que lemos é verdade, ela reconhece que sempre foi um pouco personagem de ficção. Além disso, os recursos narrativos que causam efeitos de digressões temporais também ratificam a hipótese de que o que se narra e a maneira como se narra só é real dentro da diegese criada em torno dos relatos explicitados pela narradora, pois: “Aquela euforia toda que contei no início, bom, mas não foi daquele jeitinho que se deu” (MOIRA, 2016, p. 33).

Ao revelar que o capítulo que inicia o livro não foi, de fato, daquele jeito, ou que aquela não foi a primeira experiência enquanto travesti de programa cria uma ambiguidade que resulta na pergunta: é possível acreditar nessa narradora? Mais uma vez voltamos para o *status* de verdade que, idealmente, deveria suplantar todo o discurso biográfico, mas que, como vimos de acordo com Klinger, é matéria-prima principal da escrita de si compreendida em seu sentido mais amplo. O que Amara Moira faz é justamente confundir as barreiras entre real e ficcional, em que a autorrepresentação se coloca como artifício narrativo desse processo. Se nos romances escritos por autores cisgêneros o leitor tem plena convicção de que se trata de personagens atuando em um mundo recriado ficcionalmente (a teoria dos mundos possíveis), os textos de autoria trans, assim como as narrativas de si, surgem por meio da desmaterialização dessa linha imaginária que separa ficção e (auto)biografia. Apesar dessa diferença, existe uma categoria que une todos esses textos: a ficção. Seja na certeza absoluta de estar perante um material ficcional, ou na incapacidade de categorizar estritamente os livros escritos sob a égide da autorrepresentação, a ficção, enquanto fenômeno narrativo, está sempre presente.

O ser escritora de Amara contribui demasiadamente nesse processo de autorrepresentação quando, por exemplo, no capítulo três, intitulado “meus dezenove”, a narradora cria uma entrada de um diário que volta dez anos no tempo. Ao se ler, Amara, no tempo atual da narrativa, reconhece não se lembrar exatamente do conteúdo daquele diário, o que, novamente põe em xeque o *status* de verdade que o texto deveria ostentar se fossemos considerá-lo enquanto uma biografia:

Diário aberto, viajo mais de dez anos no tempo. Uma pena eu ter escrito tão pouco... uma horinha e lá se foram todas as páginas duma história que estava sepultadíssima na memória. Coisas, quase todas, que eu nem me lembrava mais e que sinceramente não consigo nem entender como é que eu poderia esquecer caso as tivesse mesmo vivido! Memória pregando peças, ou, talvez, minha propensão pra me entender desde sempre meio personagem, sei que me delicieei flagrando essa percepção precoce de que eu estava perdendo tempo e dinheiro deixando de cobrar por algo que eu fazia tão bem. (MOIRA, 2016, p. 37).

Após a constatação de que a narradora não pode confiar na sua própria memória, os relatos dos programas continuam cedendo lugar para as divagações da personagem enquanto escritora, ativista e professora, o que leva o leitor, repetidamente, para o local da dúvida. Apesar disso, como dito anteriormente, a narradora se esforça para fazer com que o leitor tenha a sensação de estar lendo o diário de bordo de uma travesti de programa, por isso a fixação pela verdade, por fazer-se inteligível através do filtro da confiabilidade. Em determinado trecho, a

narradora mistura seu ofício de ativista com o de profissional do sexo no que parece uma necessidade de autoafirmação:

A notícia de que eu estava escrevendo um blog sobre minhas experiências correu o evento, a ponto de militante importante vir feliz da vida me dizer que, embora eu não fosse das putas de verdade, isso até que podia ser bom pra causa. Não era das de verdade quem? Fiquei mordida, vocês nem sabem quanto! (MOIRA, 2016, p. 41).

Para além da necessidade de se dizer travesti de programa, no livro há relatos de experiências que fogem ao padrão das narrativas acerca da prostituição no que se refere, por exemplo, ao amor. Em determinado capítulo, a narradora confessa estar apaixonada por um de seus clientes a quem promete “dormir de conchinha”, sendo o trecho transcrito como uma lembrança de algo que ocorreu há dois anos e, mais uma vez, a narradora se utiliza de uma digressão temporal para fazer um comparativo com o tempo atual da narrativa. Esse recurso atenua ainda mais a postura de escritora que Amara adota, como se seus episódios enquanto travesti de programa fossem matéria-prima para algo mais importante: a sua validação enquanto corpo-trans que se constrói através da escrita.

O episódio da paixão, contudo, envereda por questões profundas da identidade travesti de Amara, a começar pelo fato de, apesar de apaixonada, o valor do programa ser sempre cobrado com antecedência. Essa prática nos diz muito sobre o código de ética que circunscreve as relações de trabalho das profissionais do sexo e levanta questionamentos do tipo: quem ama a travesti de programa, ou, pode a travesti de programa amar? Se cobrar por sexo é parte do trabalho, como separar cliente e namorado? A resposta vem de uma amiga: “Só você mesmo, Alice, pra se apegar nessas mariconas...”²³ (MOIRA, 2016, p. 56).

O que deveria ser apenas mais uma descrição de um dia de trabalho acaba por revelar reflexões profundas acerca do corpo-trans e da violência que cerceia as relações do trabalho com o sexo. A primeira delas diz respeito às migalhas do relacionamento que a narradora idealizava, o que a levou a relativizar comportamentos esquivos do seu “namorado” como, por exemplo, o fato de ele não segurar sua mão em público. Apesar de parecer um problema menor, essa passagem nos leva à outra pergunta: quem assume o namoro com uma travesti? Aparentemente Amara ocupa o lugar de “pessoa com quem não se deve ser visto” (MOIRA,

²³ O nome Alice é usado como gíria dentro da comunidade LGBT e significa alguém ingênuo, em referência à personagem de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

2016, p. 53), e isso a coloca sempre à margem das relações afetivas, como se ela não fosse digna de ser amada.

Existe outra reflexão que foca na materialidade do corpo-trans, uma questão que não havia sido explorada no livro até então: ao descrever a cena de sexo com o seu cliente-namorado, a narradora traz à tona a performatividade do gênero feminino e o papel que esse gênero exige dela, fazendo com que ela fale, pela primeira vez, da morte do seu antigo eu e do (re)nascimento enquanto Amara, travesti:

Eu, nova nessas vivências, buscava reaprender a beijar, a participar do jogo: não mais o meu falecido eu era quem estava ali, mas sim a Amara e eu me preocupava (talvez só agora me atentei para isso) em tentar beijar como mulher, tentar agarrar, abraçar, me dar todinha, ainda no momento beijo e no momento abraço, como mulher. Coisas mudam quando você se lança de cabeça na transição, o andar, a postura, a forma de interagir com as pessoas, o tom de voz, coisas que vivo como um desafio autoimposto mais do que uma obrigação (MOIRA, 2016, p. 54).

A menção à transição, bem como a descrição da repetição da gramática feminina como dispositivo performático do gênero nos diz muito sobre esse corpo-trans que se ergue sobre a carcaça de um antigo eu para quem essas práticas estão em construção. Note-se que a narradora parece ciente da imposição que rege a feitura do gênero, como se essas práticas (o andar, a postura etc.) fossem uma norma que determina quais corpos podem ou não ser considerados femininos.

Apesar de se sentir pressionada a desempenhar o papel de mulher, algo difere a construção do corpo-trans de Amara em relação ao de João (para ficarmos apenas entre os textos de autoria trans), e essa diferença reside na materialidade do órgão genital. Se para João, como vimos, a ausência do pênis e a concretude da vagina eram motivos de profunda angústia durante toda a transição, para Amara a materialidade do pênis em si não é tratada com a mesma ojeriza que observamos em *Viagem Solitária*.

Talvez isso se deva ao fato de ser a narradora uma travesti de programa e como tal, sabe-se que todas as possibilidades desse corpo são exploradas enquanto matéria-prima laboral, ou em outras palavras, o pênis, para algumas travestis, é primordial enquanto ferramenta de trabalho. Apesar de sempre descrever as relações sexuais se colocando no papel receptor da mulher, Amara por vezes cita a ereção como uma constante no seu cotidiano como trabalhadora do sexo: “Aquilo era como um gozo sem gozo algum: eu perdia total o tesão, adeus ereção...” (MOIRA, 2016, p. 55).

Em *E se eu fosse puta* o corpo-trans é descrito em toda as suas possibilidades para além do enquadramento binário da ultramasculinidade ou da ultrafeminilidade, não sendo o fato de possuir um pênis que inviabiliza a construção do feminino para Amara. Ao assumir a identidade feminina, Amara relata uma cena de violência sexual que está atrelada, exclusivamente, ao fato de ela ser travesti e se considerar enquanto mulher, quando o mesmo cliente por quem ela acreditava nutrir uma paixão mútua a força a manter relações sexuais sem que ela esteja com vontade. A cena possui descrições de violência física e deixa transparecer que, para o namorado-cliente, ela não passava de uma travesti fazendo o papel de fêmea da relação e, como tal, não poderia negar sexo ao macho, em uma clara repetição dos papéis de gênero os quais normalizam esse tipo de abuso como algo cotidiano às mulheres. Ao sofrer o abuso, a narradora escreve sobre as relações de poder que se instauram na construção do gênero e que se intensificam quando essa construção está atrelada à atividade sexual:

Vinte nove anos vivendo como homem, mais especificamente o homenzinho padrão, branco, nada afeminado, lido como hétero mesmo sendo bi, classe média, e foi só transicionar e passar a ser lida como travesti pra viver minha primeira experiência de violência sexual. Eu, que me achava poderosona em condições de peitar quem quer que fosse por conta da criação que tive, não dei conta de evitar que o cliente me forçasse a seguir com o programa mesmo depois de ele ter me machucado, mesmo depois de eu sem vontade alguma, eu sentindo as dores não só físicas, mas também as de não conseguir dizer não. Sinalizar sofrimento não foi o bastante para evitar que ele continuasse e, na verdade, hoje me parece até que ele se excitou mais em imaginar que, com seu pau, conseguiu machucar uma profissional do sexo. (MOIRA, 2016, p. 58).

Construir-se enquanto mulher significa vivenciar situações de violência que até então Amara nunca tinha experimentado e essa passagem do texto serve como problematização às afirmações que uma parcela radical do feminismo faz em relação às mulheres trans e travestis. Ao questionar a mulheridade dos corpos-trans, justificando que seria impossível ser mulher sem experienciar as violências típicas que o gênero feminino sofre no curso histórico, algumas feministas radicais parecem desprezar o fato de que, ao transicionarem, mulheres trans e travestis não apenas experienciam situações de violência sexual, mas também são vítimas de transfobia. O fato de Amara ter vivido “como homem” por vinte e nove anos não atenua o abuso sexual que ela sofre e que foi intensificado pelo fato de ela ser uma profissional do sexo. Além disso, há a violência psicológica e afetiva que circunscreve a vivência trans no que se refere ao estigma social que os corpos-trans enfrentam no espectro dos relacionamentos afetivos.

O que deveria ser um conto de fadas da travesti de programa que se apaixona pelo cliente, termina por ser mais um episódio de violência tão comum às narrativas sobre mulheres trans (principalmente as travestis e profissionais do sexo).

As menções acerca do corpo-trans da narradora voltam à superfície do texto vez ou outra, em um ritmo narrativo que difere das construções analisadas até aqui. Se antes esse corpo parecia traçar uma trajetória relativamente linear (a consciência da transgeneridade em nível subjetivo, passando por todo o processo de transição que corresponde às modificações físicas, até chegar ao estágio de total comunhão entre corpo e gênero), para Amara essa trajetória segue um percurso que não parece preocupado em elencar as etapas do processo.

Só tomamos conhecimento de como se deu a transição da narradora em doses homeopáticas no decorrer do texto sem que haja, contudo, uma preparação ou preocupação por parte dela em esmiuçar a construção do seu corpo. Em algumas passagens, o leitor percebe, sutilmente, informações que remontam ao processo de construção do corpo-trans, quando, por exemplo, Amara narra casos ocorridos no momento pré-transição, ou quando, em meio aos relatos de suas experiências sexuais, ela fala sobre a utilização de hormônios ou de outras tecnologias de modificação corporal.

Essa aparente despreensão talvez esteja ligada ao fato de que, na narrativa, o mais importante é entender esse corpo-trans através do processo de escrita, como se escrever a si mesma fosse, para Amara, a narração da construção do seu corpo e da sua identidade travesti. Reconhecer-se enquanto escritora por meio do processo de autorrepresentação modifica, em determinado momento do texto, a percepção da narradora em relação à sua atuação como profissional do sexo. Se no início nos parece que há uma opção por parte da narradora em ser travesti de programa (uma vez que não há nada na narrativa que indique o caminho da prostituição como forçosamente o único a ser seguido), Amara parece despertar para o lado cruel da prostituição e esse despertar só se torna possível por conta da atividade de escrita que, inevitavelmente, a leva a refletir sobre os percalços que a vida da prostituição acarreta:

Não sei se por estar trabalhando em texto os programas que faço (e com isso forçando uma reflexão), ou se é por a coisa ser violenta mesmo e eu só aos poucos estar me dando conta disso, a questão é que cada vez mais, cada novo cliente que me aparece, a experiência da rua se torna mais parecida com uma experiência de abuso, violência... [...] tudo tem transformado radicalmente a imagem que eu fazia da prostituição. [...] Se no começo havia algo de prazer, dada a carência própria em que eu me via (carência que ainda está aqui firme e forte), agora o que mais sinto lá é dor... (MOIRA, 2016, p. 95).

Ao trabalhar em texto suas experiências, Amara nos mostra que há uma diferença evidente entre o mundo da ativista e doutoranda e o universo da prostituição. Lá o corpo-trans é visto como um organismo estranho que causa um mal-estar na microesfera da academia justamente por ser dissidente; na pista, esse corpo é venerado e passa a ser objeto de desejo, entretanto, seguindo a lógica do capitalismo, quem paga por esse corpo tem o direito de usufruí-lo como bem entender, mesmo que isso tenha como consequência episódios de violência como o descrito pela própria narradora.

A partir desse momento, o texto passa a ser esse espaço de reflexão no qual a descrição das aventuras sexuais da narradora adquire um tom menos explícito e mais problematizador. Amara se debruça sobre a competitividade que existe entre as travestis e de como ela é fomentada tão somente pela necessidade de atrair mais clientes e é nesse momento que entendemos um pouco mais do universo das modificações físicas que circunscrevem a construção desses corpos-trans (da aplicação de silicone industrial, da colocação de próteses de silicone, dos procedimentos estéticos que têm como finalidade aproximar esse corpo ao estereótipo da ultrafeminilidade etc.), sem que haja, entretanto, um aprofundamento sobre o tema.

Outro assunto que vem à tona diz respeito ao estigma “da doença” que é sempre associado às travestis de programa. Presente em boa parte das narrativas ficcionais brasileiras, conforme mostra a pesquisa de Fernandes (2016) citada anteriormente, a Aids é assídua nos textos que representam personagens travestis que desempenham trabalhos sexuais. Em *E se eu fosse puta*, entretanto, essa temática é apresentada pela ótica da narradora e leva em consideração a postura dos clientes no que se refere às situações que podem trazer riscos à saúde das profissionais do sexo.

Em várias passagens do texto, Amara reflete sobre prevenção e sobre como a exigência por manter relações sexuais seguras é tida como afronta por parte dos clientes, como se o valor que eles pagam pelo programa fosse suficiente para colocar em risco a vida das travesti. Ao abordar o tema por esse aspecto, a narradora, mais uma vez, evidencia a violência com que o corpo-trans é tratado, além de problematizar o discurso que sempre coloca as travestis como disseminadoras de doenças, uma vez que expõe a prática comum de homens que, forçosamente, tentam consumir atos sexuais sem preservativo e sem o consentimento delas.

Essa inversão de valores parece possível justamente por ser Amara ciente de que essa é uma reflexão que se instaura no seu processo de escrita e, enquanto tal, é um produto da autorrepresentação que adquire forma no decorrer do texto quando da descrição de situações de violência como a seguinte:

Hora do oral. Peguei de pronto a camisinha e, quando fui tentar abrir, ele tirou da minha mão e “não, não, faz sem, é só oral”. Perguntei se ele tinha noção de que estava querendo que eu me arriscasse a pegar doença por trinta reais. “Mas não tenho doença, você é a primeira que eu saio... tou até achando que você é mulher, viu? Você é a primeira com quem saio, juro, não tenho doença, não. [...] O lixo tentou primeiro massagear meu ego dizendo que até pareço uma mulher (como se fosse elogio!), o que além de ser uma cantada escrota serviria também para me convencer a correr risco idiota...pra completar, ainda quis me levar a confiar nele dizendo que jamais saiu com travesti antes, como se fossemos nós quem transmite doença, nunca esses lixos, como se já nascêssemos com a tia²⁴ e estivéssemos loucas pra passar pra frente!” (MOIRA, 2016, p. 108).

O discurso de que pessoas heterossexuais e cisgêneras são saudáveis e que o estigma da Aids e de outras infecções sexualmente transmissíveis não é uma realidade para elas coloca o corpo-trans, mais uma vez, em um espaço de vulnerabilidade. A informação de que é a primeira vez que o cliente se relaciona com uma travesti e que, portanto, ele está saudável, descreve, de certa maneira, como o sistema enxerga as pessoas trans: como corpos disseminadores de doenças. A situação se agrava ainda mais quando o mesmo cliente tenta elogiar Amara ao compará-la com uma mulher, deixando claro que, antes desse diálogo, ele não reconhecia a sua identidade feminina, reforçando o estigma com o qual as travestis são lidas na tessitura social.

Ao denunciar a maneira como as relações de poder se instauram na atividade da prostituição, Amara expõe a forma como as profissionais do sexo são humilhadas e, no que se refere às travestis, essa humilhação vem acompanhada da transfobia disfarçada de elogio. Se no início da narrativa a prática da prostituição é apresentada no livro com detalhes que deixam transparecer a intenção de chocar o leitor e até mesmo de fazer da narradora uma mulher que, antes de qualquer coisa, encontrou nesse ofício uma possibilidade de extravasar sua libido, agora a ideia de escrever sobre essas experiências funciona como uma forma de expurgar as humilhações e violências que estão presente nas relações de poder que colocam o corpo-trans sempre em uma posição inferior dentro do sistema.

A escrita de si, nesse caso, canaliza certa revolta, como uma necessidade de se autorrepresentar no intuito de humanizar a imagem da travesti de programa, deslocando o estigma da violência e da doença para os clientes, isto é, para o sistema. Essa escrita autorrepresentativa também revela uma linguagem característica que até então não se observou nos demais textos: o Pajubá²⁵.

²⁴ Gíria utilizada pela comunidade LGBT para se referir à Aids.

²⁵ O Pajubá, também conhecido como “Bate!” ou em uma outra variação, “Bajubá”, tem origem nos dialetos africanos Yorubá e Nagô, prodigamente utilizados pelo chamado “povo de santo”, praticantes das religiões de matriz afro-brasileira, notadamente o Candomblé e a Umbanda. Uma definição simples, mas não menos complexa

Há passagens inteiras do livro escritas na variação do pajubá, o que obriga o leitor alheio ao dialeto a tentar entender alguns diálogos pelo contexto. A utilização da “língua pajubeira” é mais um dispositivo narrativo que nos remete à questão da autorrepresentação e de como a ficção de autoria trans se difere das narrativas cis no que se refere à maneira como as personagens são criadas. A narradora de *E se eu fosse puta*, ao deixar transparecer mais uma vez que, antes de qualquer coisa, é uma escritora, inclui um poema no seu livro-diário-relato escrito, quase que totalmente, por palavras do Pajubá, em um jogo de aliterações e assonâncias que irradia não apenas a irreverência do dialeto, mas também sua força política em um contexto onde também a linguagem é uma ferramenta de controle de poder sobre os corpos-trans:

Moira amarga amara sina
 xeca quando faz a xuca
 neca quando a quer a cona
 qual a graça quando ela, fina
 quando ela pena, menina:
 quéti não se faz igual
 queijo ofofi não faz mal
 neca inquieta a goela língua
 garra o picu força o bilau
 grita a Cláudia a neca míngua. (MOIRA, 2016, p. 115)

Ao utilizar o Pajubá em praticamente todo o texto, Amara situa os leitores em um universo muito particular no qual a linguagem é também uma marca transfeminista no sentido de que parte de uma epistemologia trans para escrever as experiências da narradora por meio desse vocabulário que se afasta da matriz linguística da cisgeneridade e da heteronormatividade, de modo a criar novas maneiras de significar o corpo-trans que produz esse discurso e essa linguagem verbal. O pajubá não é apenas um compilado de gírias, o Pajubá é uma forma de resistência que toma forma através da língua: “Penso que o Pajubá, para além de uma crítica rasteira que desqualifica a fexação e tenta roubar a alegria das bunita, enseja uma solidariedade beesha que desafiaria a identidade nacional, que se quer una e monolítica, instando-nos à liberdade e à aventura da invenção de si ...” (LIMA, 2017, p.26).

Sandra, Copi e Cleópatra não utilizam, em nenhum momento, uma forma de falar que caracterize o grupo ao qual elas pertencem, a comunidade LGBT ou a comunidade trans, mais especificamente. As reflexões profundas acerca do corpo-trans (do processo de transição

de Pajubá, é a seguinte: o repertório vocabular utilizado pelas comunidades LGBT's. (LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Linguagens Pajubeyras: Re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Editora Devires, 2017, p.25).

enquanto uma cruzada subjetiva e profunda), a problematização da violência física e psicológica (problematização essa que ultrapassa o nível raso da mera denúncia enunciativa) e a utilização de uma linguagem própria que marca textual e socialmente a origem dos narradores que se autorrepresentam podem ser mais bem observadas nesses textos que denominamos de ficção de autoria trans.

É também a partir dessa crítica, que começa a se atenuar na metade final do livro, que conseguimos entender um pouco melhor a relação da narradora com a construção do seu corpo-trans, pois é no exercício de refletir (e aqui refletir é sempre sinônimo de escrever) que Amara cria certa coragem para falar sobre a angústia de se olhar no espelho à semelhança do que observamos com João em *Viagem Solitária*. Sem as descrições de autoflagelação e sem a carga dramática característica no texto de Nery, Amara deixa transparecer que sua transição não foi e nem é um processo simples como parecia no início do texto:

[...] ainda tenho pavor de me ver no espelho nua e não é do dia pra noite que isso vai mudar, que vou me jogar toda toda (talvez, inclusive, eu ainda precise de um bom número de ômis me dizendo “linda” na cama e, muito possivelmente, até talvez fazer o peito, pra achar que chegou a hora do sexo não tributado – até lá, vou cobrando) (MOIRA, 2016, p. 121).

O pavor do reflexo no espelho carrega consigo o desejo de ser aceita, de ser desejada e, principalmente, de ser amada. A construção do corpo-trans de Amara a todo tempo passa pelo crivo da ausência do afeto, isto é, as modificações que a narradora intenta realizar estão muito mais ligadas à possibilidade do afeto do que, de fato, de uma realização individual. Se com João testemunhamos o que o protocolo transexualizador denomina de disforia de gênero, em *E se eu fosse puta* a construção do corpo-trans está mais próxima de uma disforia social na qual a narradora sente-se como ser abjeto em meio à sociedade instituída sob a gramática do sistema.

A partir de então, o livro explora profundamente a relação entre ser travesti-prostituta e os ciclos dos afetos, ou melhor, da ausência de afetos. Sem deixar de lado, em nenhum momento, a veia escritora, Amara se coloca como porta-voz da comunidade que se autorrepresenta no livro e o seu processo de escrita passa a ser o que ela mesma denomina de vingança. Expor em texto a violência que se instaura no dia-a-dia das travestis que se prostituem e problematizar a ausência de representatividade das identidades trans dentro e fora do campo LGBT é a matéria que sobrepuja as descrições das experiências sexuais da narradora.

Se, como dissemos anteriormente, o texto revelava traços de que essas descrições poderiam não ter acontecido exatamente como a narradora descreve, uma vez que essas experiências são trabalhadas em mais de uma camada de texto (a memória e a reescrita), nas

passagens em que são deixadas de lado “as cenas de sexo” e abre-se espaço para a reflexão acerca das identidades trans, em específico a da travesti que se prostitui, o livro ganha dimensões ainda mais políticas. Dessa maneira, a autorrepresentação funciona como dispositivo narrativo no qual, mais uma vez, se observa a importância de abrir o leque dos formatos de representação para se chegar a reflexões que estavam, até então, ausentes da ficção criada pelos autores cisgêneros.

Ao se colocar enquanto tema central do próprio texto que escreve, Amara lança luz sobre questões pouco ou nunca levantadas quando, por exemplo, atenta para o fato de que dentro do sistema heteronormativo não apenas os corpos-trans (sobretudo estes), mas também os corpos deficientes, gordos, negros são também vítimas de exclusão e são exatamente esses corpos que muitas vezes procuram pelas profissionais do sexo, pois, longe de se encaixarem nos padrões definidos por esse sistema, encontram ancoragem junto aos corpos-trans prostituídos que, em uma escala de abjeção, ocupam o lugar mais baixo: “Lá vamos nós pelo bairro, a travesti não padrão de mãos dadas com o moço com deficiência, eu pensando o que seria mais evidente pra quem nos via, o que mais inaceitável aos olhos dos corpos ideais.” (MOIRA, 2016, p. 133).

Essa inquietação leva a narradora a questionar também as pautas do feminismo no que se refere às causas das travestis e trabalhadoras sexuais de maneira geral. Ao criticar a face mais radical desse feminismo, a qual já comentamos brevemente sobre a inclinação transfóbica em deslegitimar a agenda transfeminista, a narradora sugere uma nova expressão do feminismo: o putafeminismo. Defensor das relações dignas do trabalho da prostituição, da segurança às profissionais e do pagamento justo, o putafeminismo seria uma resposta ao feminismo radical, aproximando-se dos ideais transfeministas de uma epistemologia pensada por e para a comunidade trans, especificamente para aquelas que se prostituem.

O putafeminismo levaria em consideração, também, a autonomia das mulheres cis, trans e das travestis no que se refere ao direito de exercer seus trabalhos sem que seja necessário se colocarem sempre na posição de risco, isto é, que possam ser respeitadas no exercício de suas atividades. Essa perspectiva desvirtua a maneira com que comumente as travestis são representadas nos textos literários, pois, nessas narrativas, não há espaço para a voz das pessoas trans, não há oportunidade de se ouvir o que o corpo-trans tem a dizer. O que se observa nesses textos é sempre a voz de um narrador ou um narrador-personagem que repete os estigmas e senso comum, o qual, erroneamente, relaciona a existência das pessoas trans, quase que exclusivamente, à prostituição como único meio de vida, à doença, à violência etc.

O que Amara Moira faz em *E se eu fosse puta* é justamente colocar-se no primeiro plano narrativo, recriando histórias que, se não temos certeza de que são verdadeiras, não deixam de ser

importantes, pois são contadas do ponto de vista da pessoa trans. O processo de autorrepresentação que se instaura na ficção trans carrega consigo a força da representatividade e lança luz sobre ângulos até então silenciados pelo discurso literário cisgênero. A escrita de si, nesse sentido, desempenha um importante papel no redimensionamento de um panorama literário contemporâneo que se desenha sob a perspectiva subalterna das vozes silenciadas. Ao questionar a maneira como a prostituição e, sobretudo, como a travesti de programa é vista pelo sistema e ao reclamar para si a autonomia e a possibilidade de falar, Amara nos faz ver por outro ângulo a existência desse corpo-trans.

Quando dissemos há pouco não ter certeza de que o que se narra em *E se eu fosse puta* é verídico, queremos nos referir, especificamente, às cenas de sexo que compõem boa parte do livro e à insistência da narradora em se fazer verdadeira, mesmo que ela revele em diversos trechos que o exercício da escrita é seu deleite e sua arma de vingança contra a transfobia e a violência que sofre. À medida em que o livro se encaminha para o fim, a narradora vai deixando de lado a insistência em se fazer verdadeira, como se a legitimidade do seu discurso independesse de convencer o leitor de que o que conta é verídico, entregando-se Amara cada vez mais ao incerto da linguagem criativa. É nesses momentos em que a escritora se sobrepõe à travesti de programa e deixa transparecer exatamente o percurso da ficção sugerido pela Estética do Efeito: a seleção de dados empíricos, a escolha vocabular e a recriação da situação em uma diegese:

Ele parecia reconhecer bem a dinâmica do bairro, mas se fez de besta. Perguntou valores, me enrolou um pouco mais, eu já pensando em largar mão, até que ele por fim decidiu o oral, deixando claro que é dos demorados. Sem problemas, *chéri*, importante é o aqüé. Subir na cabine foi aventura com o salto que eu já nem me lembro se usava (verdade, o que seria a verdade quando só se tem a memória, essa pregadora de peças, essa inventora nata?): um sacrifício, medo de torcer o pé escalando aquela cabine nas alturas, ele se deliciando com a cena. (MOIRA, 2016, p.165).

Ao reescrever memórias e questionar o que seria verdadeiro em seus relatos, Amara assume a impossibilidade de se manter fiel ao discurso da verdade – como queria Lejeune em sua teorização sobre a biografia e a autobiografia – e, inventando, a narradora amplia o alcance da sua narrativa que, como dito anteriormente, assume uma postura mais crítica e reflexiva, escapando da narração erótica/pornográfica superficial. Para Amara, o ofício da escrita é ao mesmo tempo construção e desconstrução no sentido de que é através da elaboração textual que o corpo-trans toma forma concomitantemente à desconstrução dos valores que cerceiam a experiência trans. Declarar-se travesti-escritora-prostituta (mais uma vez, não necessariamente

nesse ordem) cria, no texto, uma indissociabilidade entre ser e escrever que permite com que Amara se posicione abertamente sobre questões íntimas e subjetivas acerca do universo trans e do universo da prostituição, utilizando-se da autorrepresentação como ferramenta de escrita.

É através desse exercício de escrita que entendemos a dinâmica da rejeição que circunscreve a atmosfera da prostituição, sobretudo das travestis de programa, sendo também por meio desse exercício de ser-escrever que a hipocrisia do sistema heteronormativo é revelada, pondo em evidência como o corpo-trans é um objeto de desejo ao mesmo tempo em que, socialmente, é relegado aos espaços de exclusão e de abjeção. Essa forte crítica levanta discussões no texto sobre a fetichização desse corpo e de como a lógica do mercado do sexo atua de maneira a estigmatizar ainda mais as pessoas trans ao considerá-las enquanto mera mercadoria sexual da qual é necessário fazer uso em completo segredo:

Depois de gozar, possível que ele nem mais compreendesse o tesão que sentiu por mim, uma aberração, só sendo capaz de ver nojo na minha figura. Triste sina da travesti: atizar o desejo alheio e, ao mesmo tempo, o ódio por ter despertado esse desejo. Não à toa nos matam, agridem... somos a prova viva de que ele não é tão machão padrão quanto acredita ser, quanto devia ser. Imagina se descobrem? Passado o gozo, não há mais tesão para fazer com que tenham coragem de interagir conosco: nem oi, nem tchau, sequer um sorriso. No melhor dos casos, a indiferença. (MOIRA, 2016, p. 184).

O fôlego crítico que o texto adquire em sua reta final segue expondo e problematizando questões caras às pessoas trans e o tema da afetividade é retomado. Quem tem coragem de amar o corpo-trans? Essa é uma pergunta retórica que a narradora faz aos leitores com o intuito de incomodar e de explicitar como o sistema é excludente quando o assunto é a afetividade, ou melhor, a ausência de afetividade que circunscreve as relações desse corpo. Quando nos referimos ao sistema, isso significa que o problema da abjeção do corpo-trans está diretamente ligado à questão da cisgeneridade compulsória sob a qual está organizada a sociedade. Ao criticar a própria comunidade LGBT, ou, como a narradora prefere, a comunidade LGB, Amara começa por minar a ideia errônea de que gays, lésbicas e bissexuais, por serem minorias sexuais, compreendem melhor ou têm maior empatia com pessoas trans.

A conclusão a que chega a autora se resume ao gênero, ou à maneira como o corpo-trans é incompreendido (ou seria desconsiderado?) dentro da teia de poder construída pela cisgeneridade. Independentemente da condição sexual do indivíduo ou a qual minoria social ele pertença, o espectro transgênero vai ser sempre motivo de exclusão, sobretudo no que se refere aos afetos e é essa a crítica que Amara faz à comunidade LGBT:

Lésbica, gay e bi, o famosos LGB, mas também o H, são rótulos que não cabem pra nós, pessoas trans, são rótulos para pessoas cis, para relacionamentos entre pessoas cis [...]. A gente arreventa esses conceitos todos. O homem cis que se diz gay diz também que não sai com homem trans nem com travesti; mulher cis que se diz lésbica o mesmo. Nem vou falar de quem se diz hétero. Quase sempre assim, com quem quer que seja. Quem se permite sentir atração por nós, nossos corpos, existências? T-lovers, travequeiros, fetichistas, gente que só assume nos desejar na calada da noite, longe dos olhares públicos, gente que só consegue nos ver como aberrações. É necessário “desconstruir-se” para ser capaz de gostar de gente como nós, é necessário coragem pra nos tratar como gente. (MOIRA, 2016, p. 187).

O que Amara exige, a desconstrução, está no cerne da questão do corpo-trans, isto é, do corpo que se reinventa, que se desconstrói para se reconstruir, e exigir isso das pessoas cis é trazer para a discussão uma visão *queer* de gênero. Como dissemos anteriormente, a construção do gênero enquanto ficção, enquanto metáfora da metamorfose, se inscreve basilamente em uma política *queer* que visa à desautomatização do império cisgênero, em outras palavras, o que nos pede e sugere a narradora é a destruição dos rótulos (com os quais muitas pessoas LGBTs se reconhecem) e a expansão dos afetos para além da perspectiva cisgênera.

Para a narradora, além da exclusão por ser uma pessoa trans, ainda existe o agravante de ser prostituta, há, nesse caso, um duplo cancelamento de sua existência, o que dificulta ainda mais suas relações afetivas. Importante atentar que ao revelar as fragilidades existentes nesse campo das afetividades, a narradora se coloca em um espaço de vulnerabilidade que até então não tinha sido observado nem mesmo em *Viagem Solitária*, onde João W. Nery preferiu explorar questões físicas e psíquicas acerca da construção do corpo-trans sem aprofundar demasiadamente na afetividade (aqui entendida no sentido estrito de relacionamento afetivo-sexual). Ao revelar seus sentimentos perante o leitor, Amara desloca a discussão sobre as pessoas trans para uma outra perspectiva que não a já conhecida: a transformação do corpo, o protocolo transexualizador, as cirurgias de transgenitalização etc., o que nos permite dizer que o corpo-trans não é apenas um produto da ficcionalização e da transição do gênero, esse corpo é, também, um processo no qual se observa uma trama complexa de subjetividade e de individualidade.

A autorrepresentação enquanto ferramenta da escrita de si figura em *E se eu fosse puta* como um espelho translúcido através do qual podemos enxergar nuances até então desprezadas pelas narrativas cis, como questões sentimentais, formas de se compreender o corpo-trans para além da alegoria cirúrgica e uma profunda análise sobre ser travesti de programa. Se no início do livro o leitor é levado a acreditar que o intuito da narradora é apenas contar (e como a mesma deixa transparecer, recriar) os causos dos programas que realiza, o que pode direcionar a

narrativa para o lugar-comum de relatos desse tipo onde a linguagem carregada de erotismo (e por que não de pornografia?) se torna característica principal, o decorrer desses relatos revela outras abordagens que superam a superficialidade da mera contação de histórias e alcançam a profundidade de abrir-se em palavras no texto de maneira que o leitor passa a conhecer singularidades do corpo e da experiência trans que estão ausentes na ficção de autoria cis.

Amara relata essas experiências enquanto escritora, professora e prostituta, o que eleva as discussões para um nível de representatividade que destoa do estigma da travesti iletrada e violenta. Assim como observado em *Viagem Solitária*, há uma necessidade de se humanizar o corpo-trans no sentido de desmistificar o senso comum que o coloca sempre em um local marginalizado, e isso fica muito claro quando Amara opta por focar na problemática da afetividade (ou da falta dela) nas relações que circunscrevem esse corpo:

Não é fácil ser travesti em ponto algum, mas talvez ainda mais no amor e ainda mais se você só gostar de homem cis (o padrão hétero mais quadrado também reina, à sua maneira, entre nós). Por sorte sou bi e, nesse meio tempo, me envolvi com mulheres também, cis e trans, lés e bis, e inclusive homens trans, pessoas da militância ou próximas da militância, gente que me levou muito mais a sério, andou de mãos dadas comigo, demonstrações sinceras, públicas de afeto, se permitindo o envolvimento para além dos quartos de motel, para além da euforia do sexo. [...] A transfobia nos exclui, a prostituição nos abraça e a putafobia amplifica a exclusão a que já estamos sujeitas meramente por existir. (MOIRA, 2016, p. 191-192).

Esse trecho revela a complexidade de relações possíveis que o corpo-trans pode travar quando se é permitida a desconstrução afetiva e de gênero, bem como quando se consegue observar além das amarras do sistema. Os capítulos finais do livro funcionam como uma espécie de ode aos afetos da travesti na qual se observa a urgência em revelar faces sempre ocultadas pelo discurso cisgênero e, nesse ímpeto por autorrepresentar-se, a narradora acaba por revelar também a hipocrisia transfóbica que nutre o discurso (cis)têmico.

O último capítulo do livro põe um fim à dúvida que se instaura durante toda a narrativa no que se refere à veracidade dos relatos profissionais-sexuais de Amara. Ao discursar sobre a nudez (não apenas a física, mas sobretudo a metafísica) dos seus clientes, a narradora revela que o seu processo de escrita se fundamenta nas experiências enquanto travesti de programa, mas que todo ele é transpassado pela ficção de se transformar em personagem que, de certa maneira, se vinga da violência que sofre quando decide recontar (e aqui é necessário carregar de sentido o prefixo “re”) os seus programas. A transformação em personagem é a autorrepresentação que, por sua vez, atua como um dos espectros da escrita de si.

Ser escritora e contar-se sedimenta o processo de desmistificação do corpo-trans e da prostituição, colocando em primeiro plano o verbo da pessoa trans, em um percurso claro da

proposta transfeminista na produção de conhecimento e de autonomia. O que faz Amara Moira em seu livro-relato (ou seria livro-vingança?) é justamente colocar-se no centro do seu processo criativo enquanto escritora e, ao fazer isso, ela propõe novos olhares acerca do corpo e da experiência trans evidenciando aspectos até então silenciados e expondo outros tantos que têm sido repetidos exaustivamente pelo sistema e que acabam por construir discursos equivocados sobre tais corpos.

Amara cobra de seus clientes algo muito mais valioso do que o simples dinheiro dos programas que faz, pois ela se apropria de suas atitudes para desmascará-los, para mostrar o outro lado da moeda que sempre foi forjada pelo próprio discurso cisgênero, a dívida a ser paga é histórica e a cobrança vem em forma de escrita:

Quem é quem de verdade, a prostituta é quem vê. A nudez final, nudez, nudez, essa será reservada só pra profissional de fato, só pra quem saiba despir. Os homens de carne e osso não estão nos livros (fora esse daqui, claro), mas nus nos nossos quartos, de quatro, implorando pra pôr fim à farsa uns minutinhos que seja. Esse livro é o quê? Vingança, podem pensar, mas não. Dão-me trocados pelo sexo que sei fazer e nem se dão conta de o pagamento ser mais a história do que as moedas em si. O conto me protege da interação com esse outro tão nu, me protege do que ele tão nu é capaz: eu personagem já imaginando as palavras à medida que a cena avança, pensando qual o recorte, o foco, onde botar a vírgula, onde o ponto final. Soubessem disso os clientes, soubessem o que entregavam pra mim, que me vendiam a alma, talvez preferissem me pagar melhor... menos risco de aparecer nessas páginas. (MOIRA, 2012, p. 201-202).

A potência criativa que se observa no processo de escrita de Amara Moira reafirma a possibilidade de ler *E se eu fosse puta* tendo como referência a autorrepresentação enquanto escrita de si em um exercício que borra as fronteiras entre o real e o ficcional, o que funciona como uma clara tentativa de reescrita e de ressignificação da experiência do corpo-trans. No livro, o ofício de escritora é substancial nessa ressignificação que a narradora faz de si mesma, uma relação indissociável entre escrita e existência na qual as temáticas referentes ao corpo e às identidades trans são revestidas de uma maciça camada de transfeminismo, um exercício consciente do potencial político que o livro encerra. Sobre a questão da escrita enquanto experiência, é interessante atentar para o que nos diz Denilson Lopes (2002):

A experiência tem por função retirar o sujeito de si mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é sobretudo fazer daquilo que não somos, mas

poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora (LOPES, 2002, p. 254).

Criar novas perspectivas, novos ciclos de afetos e novas maneiras de se entender o corpo-trans na medida em que experiencia o ofício de escritora-prostituta faz de *E se eu fosse puta* um livro-potência, um produto da força política de reclamar para si o protagonismo da autorrepresentação e da representatividade. Amara Moira ficcionaliza-se em narradora para ir além dos rótulos instaurados pelo sistema e, ao fazer isso, desestrutura os alicerces do discurso cisgênero que tem sempre enquadrado o corpo-trans em espaços marginalizados dentro da tessitura social.

5.3 A implosão do zoológico trans: uma leitura dos *contos transantropológicos* de Atena Beauvoir

Como vimos com os dois exemplos anteriores, a catalogação dos livros publicados por autores trans geralmente segue a sugestão do mercado editorial que os classificam como autobiografias ou biografias, mesmo que o texto, em si, se afaste desses gêneros em forma e conteúdo. Essa catalogação muitas vezes limita a autoria trans a gêneros que, dentro da academia, são vistos como não-literários e, portanto, não merecem espaço dentro dos estudos literários.

Entretanto, uma leitura mais atenta, como a que intentamos fazer, demonstra que esses livros ultrapassam a definição dos gêneros biográficos e alcançam outras esferas de produção literária quando os analisamos à luz da escrita de si e da autorrepresentação. Não se tratam apenas de obras memorialistas, trata-se de textos com grande potencial criativo que se utilizam dos artefatos ficcionais para destruir os estereótipos com os quais as representações literárias têm trabalhado a personagem transgênera.

O nome de Atena Beauvoir surge como um dos expoentes na leva de novos autores trans, atuando ela tanto como transativista e filósofa, quanto como escritora de ficção. Mesmo fugindo da rotulação autobiográfica, Atena ainda se vale da autorrepresentação enquanto ferramenta de escrita, quando transmuta suas experiências enquanto pessoa trans na criação das personagens que figuram em seus contos. Valentin, Simone, Olga e todas as outras personagens vivem, na diegese, histórias que revertem a lógica cisgênera, em uma clara reviravolta subalterna que coloca o corpo-trans em local de protagonismo, trilhando trajetórias diferentes para tais personagens.

Antes, contudo, de se iniciar a leitura d’*Os contos transantropológicos*, é necessário se apropriar da teoria que a própria Atena produz acerca de sua obra. Enquanto filósofa, a autora cunha o termo “transantropologia” e é com esse estudo que ela abre o livro em questão. Na “introdução à transantropologia”, Atena Beauvoir deixa claras quais são as bases teóricas das histórias criadas nos *Contos* e como elas são determinantes para o entendimento dos textos enquanto um novo paradigma para se compreender a existência das pessoas trans:

Este livro, *Contos Transantropológicos*, não é somente um apanhado de histórias com um fundo moral e ético sobre os relacionamentos e o respeito entre os seres humanos. Os contos aqui reunidos neste volume oferecem um novo olhar para a existência humana, não somente pelo estilo da escrita, de ordem literária e ficcional, ou por suas funções sociais, mas pela própria exposição das vidas de personagens trans. (BEAUVOIR, 2018, p. 11).

Aqui, vale salientar mais uma vez, a ocorrência do movimento já observado tanto em *Viagem Solitária* quanto em *E se eu fosse puta* de se humanizar as pessoas trans. Essa “humanização” toma ares de conceito filosófico na *Introdução à transantropologia* quando Atena Beauvoir cria a ideia de primeira e segunda humanidade, na qual a humanidade, essa como entendemos, que agrega valor à existência das pessoas enquanto seres humanos, é um privilégio da cisgeneridade, o que leva as pessoas trans a existirem no que Beauvoir chama da segunda humanidade. O corpo-trans, portanto, só existe nessa segunda humanidade, uma espécie de purgatório social em que os corpos dissidentes vivem à sombra do sistema.

Nessa teorização, Atena Beauvoir reclama para o corpo-trans a possibilidade de existir enquanto matéria humana, o que deixa transparecer, de certa maneira, como a visão cisgênera tem negado a existência das pessoas trans e o quanto ela atua nesse processo de abjeção. Essa introdução dialoga diretamente com os postulados do transfeminismo quando reafirma que é necessário observar a experiência fora da ótica cisgênera e que só assim será possível compreender e refletir, inclusive literariamente, sobre a existência do corpo-trans:

Quando afirmam que nós, pessoas trans, somos ilusões e cópias de uma outra realidade verídica – a *primeira humanidade* –, podemos referir a essa projeção somente a fragilidade da construção histórica do ser humano pela busca de uma verdade universal, que talvez jamais existiu. Denomino essa *primeira humanidade* de cisgênera: uma existência que é produzida pelas forças biológicas e sociais, naturalizada e determinada historicamente. (BEAUVOIR, 2018, p. 13).

A partir dessa introdução, o leitor é preparado para adentrar nos universos criados por Atena a partir de cada uma das personagens que figuram nos contos, que são pessoas trans em toda variedade que o termo traz consigo. Longe de tentar encaixá-las em rótulos, o que a autora

faz é dar vida e liberdade para as diferentes formas de ser do corpo-trans por meio de histórias que, assim como nos livros de Amara Moira e João W. Nery, desafiam a rasa abordagem com a qual muitos textos de autoria cis representam tais personagens.

Proporemos uma análise de *Contos Transantropológicos* a partir da divisão dos corpos-trans das personagens em dois níveis: conceitual e concreto. Essa divisão se justifica pois alguns contos abordam temáticas ligadas diretamente à transformação do corpo, às tecnologias de construção deles, bem como os efeitos que eles causam no sistema (nível concreto), mas, há outras narrativas que se detêm na problematização subjetiva da transgeneridade e que, de certa forma, destacam aspectos mais conceituais acerca do processo de entender-se enquanto um corpo-trans (nível conceitual).

Vale salientar, contudo, que essa divisão foi adotada com a finalidade de separar os contos por características em comum, mas, de maneira geral, todo o livro gira em torno do mesmo tema: a existência de uma humanidade trans. Sendo assim, será comum encontrar contos em que os níveis conceituais e concretos se imbricam e nos quais as personagens partem de uma reflexão conceitual ao mesmo tempo em que o corpo-trans se mostra em sua concretude.

Ao observar Valentin, personagem do conto *Humana Régua*, que abre o livro, podemos perceber que a abordagem feita pelo narrador se inclina para o nível conceitual. Nele, um adolescente descobre, entre a humilhação de ser diferente em pleno ensino médio, qual a sua verdadeira identidade. Tendo sido confundido desde a infância com uma menina devido à sua aparência feminina e seus trejeitos frágeis, Valentin é apresentado, a princípio, como uma figura andrógina e o texto parece direcionar a narrativa para esse local de imprecisão típica da androginia, entretanto, após sofrer *bullying* por anos na escola, a personagem parece finalmente entender o que era. Nesse processo de descoberta vale salientar que o sofrimento apresentado por Valentin, tanto entre seus familiares, quanto no ambiente escolar, parte sempre do juízo de valor que as demais pessoas fazem do seu corpo, ou melhor, da maneira como seu corpo (des)performa o gênero pré-estabelecido para ele: “Certa vez uma das primas olhou para Valentin com ares de deboche, levantou sua voz e disse: ‘Sabia, vó, que um dos guris queria beijar o Valentin? Daí a gente falou que o Valentin não era uma guria era um homem’.” (BEAUVOIR, 2018, p. 23).

A androginia própria de Valentin inevitavelmente faz com que ele seja lido como um garoto gay, direcionando-o para um abismo existencial no qual ele não se enxerga. Não existir dentro da homossexualidade abre espaço para um problema ainda maior, pois, fora do âmbito cisgênero, existe apenas a abjeção do ser, ou o que a própria Atena chama de segunda humanidade. Contudo, a personagem não se contenta com as migalhas de uma pseudo

existência, Valentin precisar ser um eu completo, entendido em toda a sua complexidade para além do sistema e é justamente por essa necessidade de ser, que ele se reconhece:

Nesse instante passou por sua mente todas as vezes que seu existir foi definido pelos outros: por suas vizinhas, por seus professores, por seus colegas, por sua mãe e por toda a sua família. Era como se um cálculo existencial fosse feito por sua própria existência. Estava posto. Era dado pelo seu próprio existir. Valentin não receou em se questionar. Talvez ele nunca quisesse ter sido um menino. Talvez ele nunca tenha se sentido um homem. A própria palavra *gay* o fez sentir que não desejava essa definição [...] Ele não queria ser gay, pois não queria ser garoto. Ficou surpreso. Perscrutando um silêncio existencial para que ninguém o percebesse, disse a si mesmo: “Eu sou uma garota!” (BEAUVOIR, 2018, p. 24).

Ao colocar-se como o centro da sua descoberta e tendo evitado todo o juízo de valor que sempre o tinha condenado a ser algo que nunca foi, Valentin entende, em um nível conceitual, que a desconformidade que sempre o acometeu está ligada ao fato de ele ser uma pessoa trans, mesmo que o conto não desenvolva qualquer ideia de construção do corpo-trans fisicamente falando.

Ainda no nível conceitual, o narrador-personagem do conto *No sofá da existência* nos narra a história de uma mulher sem voz que passou a morar em sua casa. Sem grandes explicações e com ares de narrativa de fantasia, a mulher surge sem que o narrador faça alarde da presença de um ser estranho em seu cotidiano, ela apenas existe em toda sua mudez com trajes inadequados para o tempo frio que se instaura na diegese. O passar dos dias causa a inevitável necessidade de conhecer aquela mulher que permanece muda, sem se mexer, sem se alimentar, e cuja vida só se faz presente pela existência de grandes olhos verdes, uma existência que só é perceptível aos olhos do narrador. Um dia, ao acordar, o narrador percebe que a mulher se foi, deixando um rastro de destruição pela casa e um vazio em sua alma. Nesse ponto, um objeto que comumente se faz presente em todas as narrativas abordadas até aqui, surge como um portal que leva o narrador ao conhecimento de si: o espelho.

Ao olhar-se no espelho o narrador-personagem se dá conta que aqueles olhos verdes da mulher sem nome eram, na realidade, seus próprios olhos e a projeção que ele via todos os dias parada e muda em sua poltrona favorita representava o seu verdadeiro eu enquanto pessoa trans. Era necessário trazer essa mulher sem voz à vida, dar-lhe um nome e tirá-la do limbo da segunda humanidade (para usar um termo teórico da própria Atena Beauvoir). Esse exercício de enxergar-se na projeção de si, no qual o espelho desempenha um papel fundamental, marca a consciência do narrador em relação a sua própria identidade. Mais uma vez o corpo-trans é abordado pelo viés conceitual da transgeneridade através de um dispositivo subjetivo e

individual que, mesmo não acarretando, prontamente, mudanças físicas, figura como ferramenta indispensável no processo de formação desse novo indivíduo transgênero:

Certa feita, ao entrar no banheiro e escovar os dentes, olhei para os meus olhos. E lá estavam os olhos verdes. Os olhos verdes daquela mulher estranha. Enxaguei a boca e fui para a sala. Quando percebi que sem emprego e sem a presença daquela mulher, pude sentar de volta ao meu sofá. Fiz de maneira segura. Ao encostar minhas costas no tecido macio e repousar meus braços nos braços do sofá, um conforto atingiu minha existência. Percebi que aquela mulher era eu e eu era uma mulher estranha a mim mesma por todo esse tempo. Qual o meu nome? Fui para a estante e lá fiquei horas, até encontrar parte do meu eu. Abri um livro no meio e lá estava escrito: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. E era isso. Me chamaria Simone. Não com o mesmo sobrenome. Mas simplesmente Simone. Agora talvez eu pudesse existir. (BEAUVOIR, 2018, p. 28)

A referência à clássica citação de Simone de Beauvoir resume o processo de construção das identidades de gênero e dialoga diretamente com o nível ficcional que circunscreve esse processo. Além disso, faz referência também ao sobrenome que a própria Atena adotou para si, abrindo espaço para lampejos interpretativos acerca da escrita de si: seria a mulher sem fala uma projeção da própria autora?

O conto *Teatro da inexistência* também integra a parcela de proposições conceituais ao realizar uma reflexão acerca do poder determinante do discurso médico-biológico quando da enunciação de uma simples frase que marca o início da construção do gênero no corpo: “Parabéns, minha senhora, é um menino!” (BEAUVOIR, 2018, p. 35). A fala do médico, no momento do parto que é narrado no conto, remonta à teoria dos atos de fala, de Austin, para quem o ato ilocucionário em questão determina uma expressão veridictiva, isto é, ao dizer que a criança que acaba de nascer é um menino, o médico profetiza uma verdade calcada no discurso científico e essa fala funciona como a materialização de algo inevitável.

Vale recordar que os estudos de Butler e da teoria *queer*, de maneira geral, fundamentam-se no conceito dos atos de fala para revisá-los com a finalidade de problematizar justamente a força ilocucionária de atos linguísticos como o do médico e possibilitar uma reflexão mais profunda acerca da construção do gênero. Nesse sentido, a personagem do conto em questão encarna a voz *queer* que desafia a soberania do discurso médico-biológico na determinação e validação do gênero de um corpo que acabou de nascer. Apesar de não ser uma pessoa trans, a mãe da criança ocupa o lugar de fala dentro do conto por meio de divagações importantes que sedimentam o pensamento *queer* e que elevam a discussão sobre o corpo-trans para um nível conceitual de teorização.

O teatro da inexistência ao qual a personagem se refere funciona como uma metáfora dos papéis de gênero que são atribuídos aos corpos desde o nascimento. Ao contrário do que parecem ser, esses papéis não mensuram a existência do ser, eles apenas repetem e configuram mecanicamente os corpos como em um teatro do qual é impossível fugir das personagens predeterminadas por um discurso que se ocupa em classificar tais corpos de acordo com as convenções estabelecidas socialmente. O teatro aqui difere, por exemplo, do teatro que subscreve a construção do corpo de Cleópatra em *Do fundo do poço se vê a lua*, pois lá ele representa a possibilidade de ser outra pessoa, é o portal pelo qual nasce Cleópatra, enquanto aqui ele é entendido como mera repetição automatizada e naturalizada.

No conto de Atena de Beauvoir, entretanto, o que deseja a mãe do recém-nascido é construir um teatro livre das rubricas deterministas, onde ela ou ele possa seguir improvisações e calcar a sua própria existência, um jogo teatral de improviso onde é possível fugir, se necessário for, do ato ilocucionário proferido pelo médico:

Sabia que, se quisesse romper com os paradigmas sociais deveria, junto dessa nova existência que está em seus braços, ajudá-la a criar um existir que ela mesma nunca possuiu. Ela, como mãe, gestou o corpo de um ser humano. Agora esse ser humano deverá, na infância, gestar uma existência toda sua e de ninguém mais. Não será mais um corpo no teatro da inexistência. (BEAUVOIR, 2018, p. 37).

O conto encerra uma ideia muito debatida no campo dos estudos de gênero ao sugerir uma fuga total das amarras que definem o gênero a partir, justamente, desses papéis performáticos que são exaustivamente repetidos. Contudo, se observarmos com cautela a própria conceituação que Butler sugere acerca da performance e da performatividade, veremos que, mesmo tentando localizar-se fora do contexto desses papéis, a filósofa ainda se ancora na definição do que é masculino e feminino para, a partir dela, praticar a desconstrução sob a ótica da teoria *queer*.

Sendo assim, parece-nos que a existência de um corpo completamente livre de todas as amarras só é possível partindo-se do princípio utópico do mito do primeiro corpo, isto é, à semelhança do Adão bíblico, esse corpo deveria ser criado de um vácuo epistemológico intocado pela experiência humana. Inclusive, nossa teorização acerca do corpo-trans o entende enquanto uma construção que se utiliza das performatividades para subvertê-las e então dar vida a uma nova maneira de se ler corpo e gênero, utilizando-se do princípio básico da ficção enquanto dispositivo dessa criação, pois, nos parece improvável crer em um corpo absolutamente alheio à própria performatividade.

Apesar de não abordar especificamente uma personagem trans, esse conto trabalha o exercício conceitual do embate que se coloca entre o discurso hegemônico cisgênero e a construção de gênero. A personagem da mãe atua como porta-voz de uma cisgeneridade consciente e preocupada com o futuro do filho caso ele decida se construir enquanto uma pessoa trans e, nesse exercício, o lampejo crítico que se apresenta sugere ao leitor que faça o mesmo, num ensaio de uma pedagogia trans.

O tema da passabilidade é abordado no conto *Eles passarão, eu passarinha*, no qual a personagem, Lilian, presencia seu namorado agredir verbalmente Rocheli, uma travesti que trabalhava na rua. Ao chamar a travesti de “coisa”, o homem desperta em Lilian certa revolta, pois ele desumaniza a travesti quando nega a ela o mínimo direito de existir enquanto ser humano. Ao questionar o namorado do porquê de ter agido dessa maneira, a personagem representa um discurso contrário ao sistema e revela que ela é uma mulher transexual que fizera a cirurgia de transgenitalização e, por possuir um alto nível de passabilidade, nunca teve sua identidade questionada por ninguém, nem pelo próprio namorado.

Importante apontar que, a partir da revelação, o corpo-trans de Lilian, apesar da passabilidade, passa a ser lido socialmente como uma anomalia e sua identidade feminina se torna objeto de dúvida quando o seu namorado pede para que ela não conte a ninguém sobre o seu processo de transição: “- Amor, não importa o que você foi ou é. O que importa é que a gente tá junto. Só não vamos comentar com ninguém isso. Ninguém precisa saber que tu era homem. Tu é linda. ” (BEAUVOIR, 2018, p. 56). As palavras do namorado expressam exatamente o discurso superficial e estereotipado que o senso comum cisgênero costuma repetir, como se a transgeneridade fosse um dispositivo eletrônico que, quando acionado, transformasse o corpo, subitamente, para um gênero diferente do que fora designado.

Essa abordagem indica que mesmo a passabilidade não é suficiente para enquadrar o corpo-trans dentro da primeira humanidade da qual fala Atena, pois essa só está disponível para os corpos cisgêneros. A personagem passa a se perceber fora dessa humanidade no momento exato em que revela sua condição transexual, como se toda a sua vida enquanto mulher fosse descartada pela ideia errônea de um dia “ter sido homem”. Ao abordar a questão da passabilidade, o conto em questão revela que o principal alvo do sistema é, de fato, o gênero, pois, mesmo quando o corpo-trans não possui características da transição que sofreu, ainda assim é lido como um corpo desconforme e isso fica visível na reflexão que a personagem faz quando da sugestão feita pelo namorado:

Lilian percebe nessas palavras toda a escravidão existencial que a sociedade cisgênera oprime. Onde fosse e dissesse ser uma pessoa trans, seria lembrada enquanto um estereótipo de homem sendo mulher. Desde que fosse gostosa, seria respeitada, pois carregaria uma utilidade de objeto de uso. Ela se sentiu na mesma esquina que Rocheli. Eram duas violências diferentes, mas com a mesma base de pensamento. (BEAUVOIR, 2018, p. 56-57).

A escravidão existencial da qual fala o narrador diz respeito à segunda humanidade, que relega o corpo-trans para o abismo da abjeção onde esses corpos são observados à semelhança de animais exibidos em um zoológico. Esse zoológico trans, que também é um conceito criado pela Atena de Beauvoir filósofa, funciona como um cenário paralelo à cisgeneridade onde desfilam os mais variados tipos de corpos dissidentes que fogem à gramática cisnormativa.

A crítica a esse modelo de sociedade segregada pelo gênero perpassa, de diversas maneiras, todos os contos, o que ratifica a ideia de que o livro, em sua totalidade, defende a existência dos corpos-trans. Nesse sentido, as personagens vivenciam experiências de violência em diversos espectros, todas elas provocadas pela insistente intervenção da cisnormatividade. No conto *O X da questão*, contudo, a morte aparece pela primeira vez enquanto elemento textual e determina o fim trágico da personagem Lívia que, não coincidentemente, é uma travesti de programa. Apesar de ser uma profissional do sexo, a abordagem do conto verticaliza a relação de Lívia com a sua mãe e com questões sociais interessantes, ficando a prostituição em um segundo plano, mas segue sendo um dado importante que, definitivamente, ocasiona a morte da personagem.

O título do conto flerta com a homofonia da letra X, funcionando ora para se referir à expressão “x da questão”, ora para nomear o tipo de sanduíche (o xis) que levou a personagem a se prostituir e que, simbolicamente, marca a sua morte. Ao se negar a trabalhar com a mãe vendedora de xis, Lívia prefere se prostituir. Aqui é importante apontar que a personagem sempre tivera sua identidade travesti respeitada pela mãe, bem como possuía alternativas de trabalho. O que a levou para o mundo da prostituição foi a ideia de que ser vendedora de lanches era algo vergonhoso e sem muito retorno financeiro. A morte precoce da mãe, que acontece justamente no primeiro dia de trabalho de Lívia como prostituta, marca, de vez, a entrada da personagem nesse mundo até o fatídico dia de sua morte.

À semelhança dos relatos de Amara Moira em *E se eu fosse puta*, o pouco que o narrador relata sobre a vida de Lívia como travesti de programa estabelece padrões de comportamentos, sobretudo por parte dos clientes, homens cisgêneros. Um desses padrões é a prática sexual sem preservativo, que acontece em *O X da questão* quando o cliente oferece mais dinheiro a Lívia

para que o programa seja realizado “no pelo” e ela aceita, tendo em vista o local de vulnerabilidade em que ela se encontra após a morte da mãe.

A prostituição é representada como a grande vilã do conto quando marca tanto a morte da mãe de Lívia, quanto a dela própria, atuando enquanto *karma*, um tipo de castigo que a personagem sofre por ter renegado o trabalho da mãe ao optar por ser travesti de programa. O “x da questão”, acaba por surgir logo após o atendimento do cliente que pagou pelo sexo sem preservativo quando Lívia para em uma lanchonete e pede um xis que, por sua vez, vem acompanhado da memória da mãe e do sabor amargo do que talvez seja arrependimento. Estrategicamente, o conto não narra a cena da morte de Lívia, ficando o leitor incumbido de criá-la a partir dos indícios sugeridos pelo narrador. Essa elipse no texto indica que, mais importante do que saber como a personagem morreu, é tentar entender o motivo da morte, o que leva a especulações diversas, as quais o narrador põe fim quando expõe sua opinião sobre o ocorrido:

Muitas pessoas ao redor de sua casa, outras tantas lágrimas, duas viaturas de polícia, uma ambulância. Moradores encontraram o corpo de Lívia esfaqueado e jogado no mesmo local que sua mãe morrera um ano atrás. A vizinhança, ao saber do fato, ficou abalada. Ao lado do seu corpo foram encontradas uma bolsa e sacola plástica, com metade de um xis. Não houve roubo, não foi um assalto. O que mais impressionou os moradores foi a ocasião. Houveram (sic) vários boatos [...]. Mas todos tinham uma certeza, que o X da questão era o alto preço de viver como uma prostituta, uma travesti e uma órfã. Outros diziam que Lívia estava com saudades da mãe. Não estavam enganados. Muitos viram o xis ao lado do corpo e diziam que ali estava a prova da saudade. Mal sabiam que era fome, mas não a fome do corpo. Era a fome de vida, de lar, de uma família. Fome de uma existência não existida. Eis o X da questão. (BEAUVOIR, 2018, p. 63).

O narrador, apesar de não elucidar o mistério acerca da morte de Lívia, assume o papel de onisciência que lhe é dado quando sugere, enfim, qual o x da questão: a (in)existência que retorna ao texto como temática principal.

No que se refere aos contos em que o corpo-trans se faz presente enquanto materialidade, o livro nos oferece o conto *Uma verdade de mulher* no qual o narrador nos apresenta a história de Olga, uma travesti negra proprietária de um salão de beleza. A trama se inicia com um salto no passado da personagem através do qual percebemos, mais uma vez, a presença da arte do cinema e da dramaturgia enquanto portais que levam a personagem ao descobrimento de sua identidade de gênero. Muito semelhante ao processo de conscientização pelo qual passa Cleópatra em *Do fundo do poço se vê a lua*, Olga também se veste de personagem cinematográfica para dar vida ao seu verdadeiro eu: “Olga detestava ser chamada

de menino, por isso mesmo sempre interagiu e se relacionava com a vizinhança como uma artista de cinema” (BEAUVOIR, 2018, p. 30).

Aos quinze anos a personagem já vive a sua transição e o seu corpo já é lido como um objeto estranho em meio à comunidade onde morava, a “dama de paus”, nas palavras do próprio narrador. No seu aniversário de dezoito anos Olga decide apresentar à família o seu verdadeiro eu, o corpo-trans que dá vida à mulher que sempre fora. Essa cena detém-se em descrever com minúcias a intensa feminilidade que se imprime no corpo da personagem, carregando os adjetivos de maneira a recriar o estereótipo da *femme fatale*:

Sua mãe alegre, seu pai desfocado como que pressentindo os movimentos da filha, irmãos menores, tias, tios, primos e primas avó e avô materno e paterno. Era a família tradicional ali representada através dos olhares surpresos ao verem entrar uma mulher negra, com os cabelos até a cintura de um loiro extrovertido, boca carnuda como ameixas arroxeadas e um vestido vermelho perfeitamente envolvido com o seu corpo. No primeiro minuto de sua presença, Olga recebe um soco da vida. Ou melhor, um soco do seu próprio pai. (BEAUVOIR, 2018, p. 31).

Note-se que o narrador prepara o leitor para a cena antes da entrada triunfal de Olga ao criar uma atmosfera que sugere certo desconforto do pai com a surpresa que estaria por vir, suspense esse que é confirmado na descrição de violência que acontece no final da cena. Apesar de desde a infância a personagem dar indícios de que seu corpo estava em desconformidade com o gênero que lhe foi atribuído, é só nessa cena, em que Olga decide renascer, que a violência se faz presente, o que significa dizer que é a materialidade do corpo-trans que faz com que o seu pai a agrida, iniciando a vida adulta e a ruptura dos laços familiares que se desfazem no momento exato em que a mulher Olga nasce.

O conto faz mais uma digressão temporal e volta ao tempo presente onde a personagem atende às clientes em seu salão e reflete sobre a sua identidade travesti em um diálogo perspicaz e, em certo ponto, polêmico. Ao ser interpelada pela cliente sobre como Olga “parece uma mulher de verdade” devido ao seu corpo, agora totalmente transicionado, a personagem dá a sua versão sobre o seu processo de mulheridade e nos faz perceber as várias possibilidades de ser do corpo e das identidades trans. Muito além do aspecto físico e da passabilidade o “ser mulher de verdade” causa em Olga uma aversão, como se para a personagem o mais importante fosse se definir enquanto travesti e que nesse espectro identitário cabe toda a história e violência enfrentada pelo seu corpo, sendo, portanto, redutivo compreendê-lo simplesmente como o corpo de “uma mulher de verdade”.

Nesse sentido, o texto aborda a construção do corpo-travesti em toda a complexidade que essa identidade imprime à transgeneridade. Importante apontar que ser travesti, durante a década de oitenta, era sinônimo de ser homossexual, ou de homem que se vestia de mulher em uma perspectiva fetichista e estritamente ligada à prostituição. Por conta disso, ainda hoje as travestis são tratadas pronominalmente no masculino e, dentro dos espectros da transgeneridade, acabam por ser o grupo que mais sofre transfobia. No que se refere à construção do corpo das travestis, a própria personagem esclarece como ela o entende quando do diálogo com a cliente:

Olga, tu és uma mulher de verdade. Olha esse corpo, esse cabelo, essa face sempre bem produzida. Sou tua fã! [...]. Mas tu tá maluca, mulher. Sou isso tudo não. E tem mais, detesto ser chamada de mulher. Nunca fui e nunca serei. Racha no meio das pernas não soa bem pra mim. Tenho uma lança poderosa que, tu sabe, eles adoram. [...]. Mas, Olga, ser *traveco* não é pra você, minha flor. Tu é muito mais que isso! [...]. Eu não sou traveco, isso é ofensivo. E não sou mulher, isso é indiscutível. Eu sou uma travesti, mesmo que fizesse a racha no meio das pernas, eu diria que sou travesti, pelo simples fato de lutar todos os dias para existir! (BEAUVOIR, 2018, p. 33).

Esse trecho elucida alguns pontos importantes acerca da identidade travesti quando centra a questão na materialidade da vagina, ou na ausência dela. A diferenciação que comumente se faz entre travesti e mulher trans se baseia, justamente, na realização da cirurgia de transgenitalização e na construção da neovagina. Nesse contexto, grosso modo, travesti é o corpo-trans não cirurgiado, enquanto a mulher trans teria completado todas as fases do protocolo transexualizador, cuja culminância é a cirurgia de transgenitalização²⁶. Entretanto, como esclarecido pela própria personagem, mesmo que ela possuísse uma vagina, ainda assim se autodeclararia travesti, pois essa identidade está muito mais ligada a aspectos sociopolíticos que meramente físicos. Ao dizer que luta todos os dias para existir enquanto travesti, ela sumariza o estigma que se construiu historicamente sobre essa identidade, que parte de aspectos estritamente físicos para desencadear consequências sociais quando coloca as travestis em um patamar de inferioridade perante o corpo cirurgiado.

Ao sobrepor seu corpo-trans à mulheridade atribuída pela cliente, esta última pautada exclusivamente em aspectos físicos e de passabilidade, Olga se coloca em um patamar de superioridade até então negado pela cisnormatividade. Ser travesti para ela é mais do que “ser uma mulher de verdade”, é poder existir em toda a sua subjetividade e fora dos padrões de

²⁶ Falamos anteriormente sobre essa diferenciação baseado em estudos de Marcos Benedetti em *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis* (2005).

comparação embasados nos aspectos binários de gênero. A identidade travesti é celebrada no conto enquanto um prêmio por continuar existindo mesmo depois de toda a violência sofrida quando do abandono familiar e por sobreviver ao estigma de ser o grupo mais oprimido dentre as pessoas trans.

Ainda dentro da perspectiva concreta do corpo-trans, há dois contos em especial que abordam a disforia de gênero por um aspecto físico e que se afastam sobremaneira da experiência apresentada por Olga. Em *As lágrimas de um gozo* e *Disforia* as personagens vivem no limite de suas desconformidades e relatam suas experiências enquanto pessoas trans que sofrem de disforia de gênero. No primeiro, o narrador nos apresenta Ana, uma jovem colegial em um momento íntimo de masturbação no qual a problemática da disforia se coloca como tema central:

A relação que a garota carregava com o ideal do pênis era fortemente paradoxal. Ao mesmo tempo que sua sexualidade era centrada num falocentrismo, sua aversão ao próprio corpo, uma disforia intensa e ríspida, a fazia rejeitar a forma de sua genitália: um pênis. (BEAUVOIR, 2018, p. 73)

Para a adolescente já estava estabelecida a impossibilidade de ser uma mulher com pênis, o que condiciona sua existência a um não lugar (a segunda humanidade) onde o corpo-trans é frequentemente alocado. O conto aborda a disforia atrelada a aspectos sexuais, o que nos permite fazer um paralelo com a persona de João em *Viagem Solitária*, onde a disforia se coloca de maneira explícita sobretudo quando ele narra as primeiras experiências sexuais e como a ausência do pênis era angustiante. No universo de João era, também, impensável a existência de homens com vagina, o que o levou a amargar anos de frustração até a desautomatização do órgão genital enquanto única possibilidade de zona erógena.

Infelizmente para Ana ainda não é chegado o momento de iluminação que a desautomatização pode oferecer e a sua angústia se imbrica com o gozo que provém da masturbação em uma relação de prazer e tristeza. O corpo-trans é representado como um corpo carregado de culpa, uma vez que sustenta uma subjetividade impossível de existir porque tolhida pela ideia cisgênera de sexo:

Escorria por entre seus dedos o líquido que, sem sêmen na potência do seu corpo em tratamento hormonal, era uma água somente proteica. Lembrava o gozo de corpos com vagina. Enquanto escorria por sua barriga e sentia os últimos contrastes daquele prazer, com a última gota no seu falo a menina chora. Eram duas gotas. Uma de prazer e uma de tristeza. Uma lágrima de gozo e outra de luto. [...]. Ana gozou chorando. Talvez sua existência sempre estará vinculada ao ter medo de ser uma garota com pau. Ela adormece com

as mínimas esperanças de acordar sentindo-se inteira, dentro de si mesma, sem outra senão aquela que sempre quis ser: uma mulher completa no seu entender. (BEAUVOIR, 2018, p. 75).

No nível de disforia em que se encontra Ana, ser uma mulher completa significa ser uma mulher com vagina, o que a coloca em clara oposição à Olga, por exemplo, para quem a celebração do corpo-trans acontece em completo acordo com a identidade travesti. No mesmo espectro de Ana, a personagem do conto *Disforia* verticaliza ainda mais o tema da inadequação entre corpo e sexo biológico ao mutilar-se em busca da completude que, na sua história, só seria alcançada quando ela finalmente possuísse uma vagina.

O jogo do espelho, muito semelhante ao que João apresenta em *Viagem Solitária*, reaparece com o intuito de refletir uma inverdade, um corpo que simplesmente não pode ser o da narradora-personagem: “Eu já havia quebrado todos os espelhos. Era a imagem que me incomodava. Aquelas imagens todas refletindo a inverdade. Eu não sou aquilo”. (BEAUVOIR, 2018, p. 79). Se em *As lágrimas de um gozo* a personagem relata a angústia disfórica do ponto de vista sexual, a narradora de *Disforia* parece estar em constante embate consigo mesma e com o seu corpo, o que se evidencia quando ela resolve amputar o próprio pênis no banheiro de casa, em um ato de completo desespero. A cena é narrada com detalhes e aproxima o leitor da atmosfera sufocante que acomete a narradora em busca do ideal de corpo que possa representar a sua subjetividade.

Em todo momento a morte espreita a personagem como se anunciasse a sua inevitabilidade, como se o corpo-trans fosse uma recompensa inalcançável e, por isso, o único fim possível seria morrer tentando alcançá-lo. Nesse sentido, ela realiza o que deveria ser sua primeira cirurgia de transgenitalização:

Analisei onde faria o primeiro corte. Eu deveria retirar todo o órgão. Poderia ser de duas maneiras: um corte profundo até o fim da circunferência ou um corte por vez até completar o órgão inteiro. Resolvi realizar parte por parte. No primeiro corte, senti a faca rasgar parte do tecido da pele. Uma dor aguda. Peguei o anestésico na seringa e apliquei mais uma vez. Ao retirar a agulha um feixe de sangue escorreu do buraco feito pela faca. Tampei com alguns pedaços de pano. Não me contive. Comecei a chorar entre suor, sangue e gotas de lágrimas de uma dor que se fundiu com a realidade de ser que se é num corpo dito errado. Se meu corpo é errado, ele vai ter de ser o certo. Agora. Neste momento. Neste instante. Percorri mais uma vez o outro lado do saco escrotal, deslizando a faca cirúrgica com mais leveza. Outra quantidade de sangue, mas agora muito maior, jorrou do corte. Senti tudo tremer. Cai pra dentro de mim. Desmaiei. Pensei naquele instante: morri tentando. (BEAUVOIR, 2018, p. 80).

A disforia de gênero se coloca como um dos fatores definidores da transexualidade, configurando-se enquanto patologia à qual o protocolo transexualizador se destina. Entretanto, como mencionado anteriormente quando citamos o estudo de Berenice Bento (2014), dentro do termo “transgênero” cabem diferentes experiências de diferentes identidades, inclusive a das pessoas transexuais com acentuada disforia, como é o caso da personagem em questão. A despatologização das pessoas trans passa por uma ampla discussão nos estudos transfeministas, pois ao mesmo tempo em que se defende o fenômeno enquanto um traço da personalidade, como a homossexualidade, por exemplo, e, portanto, não como uma patologia a ser curada, por outro lado há o risco de o Sistema Único de Saúde se negar a realizar o tratamento de pessoas que, como a personagem de *Disforia*, se enquadram no que Bento (2014) define como transexual padrão.

Essa discussão também já foi abordada anteriormente, mas é importante retomá-la quando da análise de *Contos Transantropológicos* porque nessa obra há um verdadeiro catálogo de pessoas trans que representam os diferentes espectros da transgeneridade, sobre os quais a autora não emite nenhum juízo de valor e apenas os apresenta sob a perspectiva da autoria trans. Neste ínterim, o conto *Disforia* talvez seja um grito de socorro que essa parcela das pessoas trans emite e que nos convida para a reflexão acerca dos entraves que se colocam na expressão “nascer no corpo errado”. A principal preocupação da personagem é corrigir esse erro, assim como João em *Viagem Solitária* também pensava, e isso significa dizer que a naturalização do gênero atrelado à genitália é o gatilho que aciona a angústia e faz com que a personagem cometa a automutilação ao tentar se livrar do pênis que carrega.

Quando acorda no hospital e percebe que não conseguiu alcançar o seu objetivo, que nesse momento se confunde com o desejo de morrer, ela embarca em outra jornada na busca do “corpo perfeito”, agora cruzando a fronteira para fazer a cirurgia em uma clínica clandestina no Uruguai. Mais uma vez o resultado não é o esperado e a personagem se põe em risco, acreditando que toda essa jornada representa exatamente a sua realidade perante a sociedade, um ser abjeto para quem o sofrimento é a única alternativa:

Cheguei em casa e fui tentar tomar banho para relaxar o meu corpo. A surpresa maior era retirar a calça e a calcinha pra encontrar um inchaço de pus e fedor intenso. Era uma enorme inflamação do tamanho de um sabonete. [...]. Em verdade aquela coisa no meio das minhas pernas contava a história destinada a mim. Somente inexistência, dores, machucados, sangue, pústulas e mais sofrimentos. (BEAUVOIR, 2018, p. 82)

Comparar-se a uma ferida irremediável é a metáfora do corpo-trans acometido pela disforia de gênero e julgado pelo sistema, que vaticina a normalidade do sistema sexo-gênero. A personagem não consegue se desvencilhar dessas amarras existenciais e, confirmando a suspeita que paira na diegese do conto, comete suicídio ainda no hospital quando percebe o fracasso de suas tentativas de “consertar” o seu corpo:

O médico analisou a minha situação e disse que eu deveria passar por uma cirurgia de emergência para retirar os sulcos da inflamação. A enfermeira trouxe remédios para amenizar as dores. Sem ela perceber, furtei um dos potes daquele anestésico. Se era para diminuir minha dor, seria para diminuir a dor existencial. Eu estava cansada de tudo aquilo. Abri o pote, ingeri todos os comprimidos. Adormeci para sempre. Sem dor. Sem corpo. Sem existir. (BEAUVOIR, 2018, p. 83)

O fim trágico da personagem reverbera o discurso de que, para algumas pessoas trans, os problemas psicológicos decorrentes da inadequação física são fatores que devem ser levados em conta na discussão acerca da despatologização da transgeneridade. Evidentemente despatologizar as identidades trans não deveria significar a isenção do Estado em continuar tratando as pessoas trans quando necessário, uma vez que o bem-estar e a qualidade de vida são itens essenciais para a saúde e, portanto, compromissos do Sistema Único de Saúde. Entretanto, não é isso que acontece e uma boa fonte de pesquisa sobre tal tema é a segunda parte do estudo de Berenice Bento (2014) no qual são transcritas entrevistas com um grupo de mulheres trans e travestis que fazem tratamentos nos ambulatórios destinados às pessoas trans.

Dentro da divisão que sugerimos enquanto metodologia de análise de *Contos transantropológicos*, percebe-se que *As lágrimas de um gozo* e *Disforia* figuram como textos que partem do processo conceitual acerca do corpo-trans para desencadear consequências concretas no corpo físico, inclusive por meio da imagem do suicídio por conta da inadequação entre corpo e gênero, como é o caso do segundo conto. Há, contudo, contos que se desvencilham das categorias que elencamos e figuram como o que chamaremos de trans distópicos, isto é, narrativas em que as personagens trans deslocam-se para universos em que o tempo parece criar distopias, este é o caso do conto intitulado *Cistopia*.

O título flerta com as palavras “cisgênero” e “distopia”, criando uma aglutinação semântica que tenta dar conta do universo futurista no qual se passa o texto. Como toda boa narrativa distópica, as personagens habitam um universo diferente onde as leis que regem a sociedade transformaram-se em novos códigos civis quase sempre opressores. A ação se

desenvolve sobre um caso de esquizofrenia existencial, ou, em outras palavras, um caso de transgeneridade apresentado por uma criança de seis anos:

Na tela, a imagem de uma criança por volta dos 6 anos de idade acompanhada de seus pais. A secretária de educação, sentada em um dos sofás, chorava envolvida em lenços que retirava de uma caixa guardada em sua bolsa. Os demais permaneciam imóveis respirando lenta e diafragmaticamente, aguardando alguma palavra do prefeito. Sua cidade era uma das maiores das capitais do país. Após a revolução de 2144, como foi chamada a luta por uma identidade humana baseada na naturalização biológica, confronto que reuniu mais de 150 países até a consumação do tratado cistópico humano, nenhum corpo poderia estar além do que a própria natureza alinhava. Durante os seus 25 anos de administração social, jamais um caso de esquizofrenia existencial havia ocorrido. (BEAUVOIR, 2018, p. 98).

A citação resume o universo distópico do conto e revela, mesmo através da densa camada ficcional instaurada, que o tema abordado ainda é a existência trans. O “tratado cistópico humano” nada mais é que o sistema, do qual falamos no decorrer das análises, em toda sua potência excludente, alinhado ao discurso biológico naturalista. O clima de segredo de estado que se coloca na narrativa sugere que a “esquizofrenia existencial” é o pior dos crimes a ser cometido, uma verdadeira ameaça nacional, pois coloca em risco a supremacia da cisgeneridade e da própria identidade humana. Isso significa dizer que o corpo-trans figura como uma impossibilidade, um ponto fora da linha da normalidade e, portanto, deve ser tratado com o rigor devido em situações de ameaça como a descrita no conto.

As personagens que governam essa distopia utilizam-se de artifícios legais para sanar o problema da transgeneridade, uma solução prática que elimina por completo qualquer ameaça: o extermínio: “- Acionem a segurança nacional e enviem os dados biológicos e de historicidade gênica da família para a vigilância humanitária. - E a família senhor? Os pais e a criança? – Necropolítica! – Afirmou o prefeito”. (BEAUVOIR, 2018, p. 99).

Levando-se em consideração a ficção, categoria que rege toda a nossa metodologia analítica, podemos dizer que as elucubrações sugeridas em *Cistopia* reverberam na nossa realidade social quando relegamos as pessoas trans à exclusão e, muitas vezes, ao extermínio. O conto funciona como uma grande alegoria para a real situação de vulnerabilidade em que se encontram as pessoas trans, e sendo assim, a autora utiliza-se do dispositivo da ficção para denunciar a necropolítica que gere as relações entre o sistema e a transgeneridade. Na diegese do conto, enviar o caso para a vigilância humanitária significa reportar o corpo-trans enquanto uma anomalia, uma não-humanidade, reforçando a teoria da segunda humanidade criada pela própria autora.

Atena Beauvoir faz uma versão ficcional do seu estudo sobre a teoria das humanidades no conto *Amém*, no qual a narradora parece ter morrido e acordado no paraíso governado por uma espécie de deusa caricaturada que se comunica de maneira debochada entre gírias do pajubá e expressões em inglês. Essa deusa explica como criou o universo e os seres que habitam na Terra partindo da teoria das humanidades, e critica o “culto à Verdade” que estes seres construíram embasados nas suas egocentricidades. Como forma de lição, a deusa criou a segunda humanidade, onde habitariam seres diferentes dos que ela havia criado inicialmente e para quem o culto à Verdade seria desconstruído:

- Após perceber, nas primeiras décadas da existência dos seres humanos, que a Verdade seria levada ao culto maior, pensei na criação da *segunda humanidade*. Uma humanidade que pudesse fazer desmoronar a realidade dessa religião essencialmente escravagista. Elaborei nos confins da imaterialidade divina seres que pudessem desestabilizar os preceitos básicos dessa verdade humana construída sob o discurso científico. Criei homens que possuíssem vagina, as mulheres que possuíssem pênis, os seres humanos que dariam fruto a outros gêneros que não os binários de homem e mulher e os que fluiriam de maneira existencial entre todos os gêneros possivelmente existentes. (BEAUVOIR, 2018, p. 94-95. Grifos da autora.)

Esse trecho resume de maneira pontual o ensaio sobre a teoria das humanidades que abre o livro. A deusa assume as palavras da própria Atena ao justificar a função da segunda humanidade e o seu papel de desconstrução do culto à Verdade exercido pela cisgeneridade. No texto, a Verdade (assim com inicial maiúscula) simboliza justamente a ideia da natureza biológica do gênero e o consequente binarismo resultante dessa perspectiva, sendo assim, o corpo-trans fora criado para neutralizar a adoração à cisgeneridade.

Funcionando também enquanto alegoria da sociedade cisgênera, o conto acaba por despertar no leitor certa curiosidade acerca da divindade e da própria experiência da personagem principal quando, no final, descobre-se que ela não estava morta, mas que na verdade o texto relata uma experiência de quase morte, uma vez que a travesti tinha sido espancada por mais de onze homens sem motivo aparente. É nesse momento que se presume a identidade dessa deusa que faz as vezes de anjo da guarda por ter devolvido a travesti à vida:

As garotas sentaram comigo na traseira da ambulância, muitas pessoas na rua gritavam que “a travesti estava morta”. E eu ainda respirava. As meninas choravam muito. Até que uma delas me pergunta, em lágrimas: - *Amapoa*, cê tá bem? Por favor, fala com a gente! Eu só conseguia sentir os tubos enfiados no meu braço e a maca segurando meu pescoço, cintura e pernas. Consegui pronunciar: - Obrigada, Cher! As meninas não entenderam. Nem eu entendi.

Mas como aquele nome trouxe um clima sobrenatural, elas somente puderam dizer: - Amém, Cher! (BEAUVOIR, 2018, p. 96. Grifo da autora).

Apesar do tom cômico que se observa na passagem final do texto, quando da referência à cantora Cher e à devoção que a comunidade LGBT possui por ela, o conto encerra uma discussão importante do ponto filosófico no que se refere à teoria das humanidades e também da denúncia feita acerca da violência que circunscreve o corpo-trans, sobretudo o das travestis que se prostituem, o que parece ser o caso da personagem do conto.

Tanto *Amém* como *Cistopia* destacam-se, sobremaneira, dos demais contos presentes no livro ao explorar nuances mais próximas da ficção científica e até mesmo da narrativa maravilhosa sem deixar, contudo, de abordar aquele que permanece sendo o tema central de *Contos transantropológicos*: a existência trans. Essa característica nos permite afirmar que as diferentes possibilidades do corpo-trans são exploradas nas diversas maneiras de narrar que Atena cria em seus contos. Dentro dessas possibilidades encontram-se dois contos que se aproximam pela temática e que transparecem ocasiões em que o aspecto físico (concreto) se coloca como gatilho que impulsiona dúvidas acerca da mulheridade das personagens: a barba.

Em *Padrão da dor e Impressão feminina*, as personagens narram suas agruras em relação à presença da barba em seus corpo-trans, em uma espécie de desabafo que, ao mesmo tempo que revela a inconformidade do corpo que teima em fazer crescer os pelos no rosto, também problematiza a busca pela perfeição feminina. No primeiro conto, Thatianne, uma mulher trans, nos conta que de todas as cirurgias e alterações que fez durante a transição, se livrar da barba era a mais exaustiva, pois, muito mais que um procedimento estético, ter que fazer as sessões a laser era como enfrentar uma acusação que reafirmava todas as vezes que o seu corpo era uma fraude:

Quando sua pele demonstrava uma história biológica que era diferente da que construiu para si mesma, utilizava mais maquiagens quando saia de casa, mas evitava, pois sentia-se extremamente sentenciada a ser vista como uma mulher com muitos pelos no rosto e isso criaria desconfiança sobre sua própria autenticidade. (BEAUVOIR, 2018, p. 120).

O recurso da maquiagem também é recorrente em ambos os contos e vem à tona pela problematização do seu uso excessivo enquanto uma maneira de disfarçar as possíveis imperfeições do corpo-trans, uma espécie de ameaça à própria mulheridade da personagem, como ela mesma esclarece na citação. Sobre esse aspecto, vale salientar que a identidade travesti é frequente e erroneamente reconhecida pelo uso excessivo de maquiagem, pelas roupas

e acessórios, algo como uma tentativa exagerada de imprimir a ultrafeminilidade (BENEDETTI, 2005), e o que Thatianne menos quer é ser confundida com uma versão irreal da mulher que é. Dentro dos vários espectros da transgeneridade abordados no livro, essa personagem busca a validação social por meio da passabilidade, e o fato de ter que se submeter ao tratamento estético para a remoção dos pelos faciais é uma etapa essencial na construção dessa ideia de feminilidade.

Em *Impressão feminina*, Sara parece sofrer da mesma urgência de se ver livre dos indesejáveis pelos, mas, diferentemente de Thatianne, ela não possui recursos para tanto. Exercendo a função de gari, Sara precisa recorrer exclusivamente ao uso de maquiagem para disfarçar o xuxu (gíria pajubá para se referir aos pelos do rosto quando estão em crescimento). O conto explora justamente o recorte social da personagem ao abordar a sua vulnerabilidade financeira ao mesmo tempo em que se propõe à reflexão sobre a construção do corpo-trans, suas memórias quando da decisão de transicionar e a atual situação em que se encontra vítima da maquiagem enquanto camada superficial que determina sobremaneira a sua mulheridade:

Sentou-se na cama e colocou-se a chorar. Um alívio imediato a fez respirar devagar. Sua memória trouxe aos seus olhos internos a imagem da primeira vez em que colocou roupas femininas e se declarou como sendo Sara. Que engraçado, pensou, a força e a coragem daquela época não existem mais. Nem cabelo comprido tinha. Agora estava receosa de sair sem base, pó e lápis preto nos olhos. Sabia que as pessoas achavam estranho e incoerente, mas mais ainda que havia criado dependência com aquelas maquiagens, todas guardadas num pequeno estojo azul. (BEAUVOIR, 2018, p. 133).

A coragem de Sara em enfrentar o mundo cisgênero que a exclui de todas as maneiras é exaltada no conto, mas a dependência da maquiagem funciona como um calcanhar de Aquiles, pois é nesse detalhe que reside toda a afirmação do seu corpo-trans. O aspecto social se faz presente na relação da personagem com o medo de um dia não poder arcar com os custos dos cosméticos que usa para disfarçar a barba. Contudo, o conto não desenvolve com afinco esses temas e não sabemos ao certo qual caminho segue a personagem, ficando subentendido que ela se reconecta com a coragem de assumir seu corpo-trans para além do uso da maquiagem.

Em *A virgem*, único conto do livro que tem como personagem uma mulher trans que passou pela cirurgia de transgenitalização, Mariane narra sua história do quarto de recuperação do hospital, que ela divide com uma mulher idosa. Enquanto Mariane se recupera daquela que seria a coroação da sua identidade trans, a outra senhora amargurava a perda do útero por um câncer. O contraste apresentado marca diferentes nuances do que significa ser mulher: um corpo que sustenta a subjetividade trans e outro corpo que perde a capacidade de gerar vida, ambas

representações da complexidade do que significa “ser mulher”. Para alcançar a tão almejada cirurgia, Mariane precisou trabalhar muito e juntar dinheiro, e esse esforço para ela também faz parte do que ela entende por mulheridade, o esforço em construir o seu corpo-trans reflete a história da própria mãe e a independência em se dizer mulher: “Sabia-se mulher, mas gostaria de ser aquela mulher que sua mãe foi. Trabalhadora, esforçada, sem auxílio de homem nenhum, construiu a si mesma”. (BEAUVOIR, 2018, p. 142).

Os dois contos que encerram o livro carregam nos títulos a inclinação pelo nível conceitual acerca da experiência trans: *Psicotransantropologia* e *Transtopia*. Ambos exploram com afinco a condição da transgeneridade por meio de questionamentos assertivos sobre a segunda humanidade na qual vive o corpo-trans. No primeiro, a personagem Lia está em consulta com sua psicóloga e, entre os diálogos, expressa toda a sua angústia enquanto pessoa trans, sobretudo no que se refere à falta de validação da percepção de si mesma, como se sua mulheridade fosse tolhida não por ela, mas pela sociedade que, apesar de todo esforço, não a lê como mulher.

Nesse sentido, o discurso de Lia é longo e político, e resume muitas das pautas transfeministas sobre a falta de autonomia das pessoas trans em definirem-se, sempre à sombra do discurso médico-científico que decide como e quando as identidades trans podem ser consideradas:

- Por que a senhora é mulher? – Questionou Lia, observando profundamente os olhos atentos da psicóloga. – Por que a senhora é mulher e eu não? Eu deveria definir quem eu sou, e não pessoas que não sabem nada a meu respeito ou o que eu sinto por dentro. [...]. Onde começa, doutora, meu eu e meu corpo? Eu estou dentro do corpo ou sou esse corpo, que a ciência diz que é de um homem? Mas porque ela diz sobre um corpo que não é dela? É meu, eu sei. (BEAUVOIR, 2018, p. 159).

Questionar a supremacia da Ciência significa para Lia questionar o próprio sistema que obriga as pessoas trans a viverem sempre à margem do que se entende por humanidade. Para a personagem, não é suficiente que ela se sinta e se entenda como mulher quando a sociedade atua de maneira a anular sua identidade: “A sociedade pode aceitar meu nome retificado. Mas a sociedade não compreende o meu lugar no mundo, doutora.” (BEAUVOIR, 2018, p. 160).

O conto funciona como uma sessão de terapia em que Lia é a paciente, mas a doutora é apenas uma figurante, porque a real interlocutora da personagem é ela mesma e, exponencialmente, o leitor. Lia conversa com sua consciência acerca da própria ideia de existir (tema recorrente do livro) e da importância de se implodir o zoológico que fora erguido sobre

o corpo-trans e que o enjaula para o deleite do sistema, que observa de fora com o olhar de espectador atraído pelo grotesco. A metáfora do zoológico sugerido por Atena em sua teorização filosófica acerca da humanidade trans reverbera em todo o livro com o tom de denúncia que beira, muitas vezes, o didatismo ao abordar assuntos caros ao transfeminismo com o intuito de modificar a imagem distorcida com a qual o senso comum se relaciona com as pessoas trans.

Diferentemente de *Cistopia*, o último conto do livro, intitulado *Transtopia* não cria, de fato, um espaço distópico, mas sim um mundo utópico que representa um caso atípico de gravidez em que um homem trans está grávido de sua esposa trans. Apesar de não haver uma atmosfera distópica de um futuro entremeado de decisões autoritárias, o conto em questão torna o tema utópico ao desafiar e dismantelar todo o esquema da construção do gênero e dos papéis sociais atrelados ao binarismo de cunho científico. Quando a personagem questiona à enfermeira se ela nunca havia visto um homem grávido, ela expande esse questionamento ao sistema com uma naturalidade desafiadora de quem não se curvou à gramática regulatória do corpo e do gênero:

- Olha só... – levantou a voz, de forma didática – Não sei qual o preparo que vocês têm nesse hospital. A forma como você está levando o assunto me constrange e me leva a crer que você não sabe o que está fazendo aqui. O pai da criança está na sala de atendimento, pois sentiu fortes dores. Eu estou esperando faz uma hora, e acho incrível que você, que trabalha aqui, não tenha visto um homem grávido de 8 meses em uma cadeira de rodas passar por esse corredor. (BEAUVOIR, 2018, p. 164).

A figura do médico que realiza o atendimento do homem grávido é fundamental no conto, pois ele representa o contra-discurso da própria ciência médica quando parece compreender as diversas possibilidades do corpo-trans, sobretudo o aspecto da reprodução, que na perspectiva cisgênera, se resume à maternidade. Ao colocar um homem grávido como tema dessa “utopia trans”, a autora retoma uma discussão que fora levantada em *Viagem Solitária* quando João e o seu ciclo de amizade com homens trans problematizam a ideia do homem grávido, pois, para eles, engravidar é ir contra a ideia de hombridade que eles passaram a vida para construir à base de lutas e sofrimentos.

Talvez aí resida a distopia do conto, a autora cria um espaço-tempo em que a temática é distópica tanto para a cisgeneridade, quanto para a transgeneridade, pois a imagem do homem grávido é, ainda, controversa mesmo dentro das discussões transfeministas. *Transtopia* indica, mais uma vez, a complexa trama que encerra o corpo-trans, isto é, o conto representa mais uma

maneira de se compreender a experiência trans, dessa vez por meio da ideia de reprodução em que a maternidade é totalmente desvirtuada em prol de uma perspectiva transfeminista que inclua os corpos trans-masculinos como capazes de gerar vida.

A parte final de *Contos Transantropológicos* segue certa inexatidão e até mesmo certa pressa em apresentar as personagens, como se autora estivesse interessada em nos mostrar um catálogo que contemple o número máximo de personagens e experiências trans sem prezar pela verticalização dos temas propostos. Os contos são pontuais e seguem um padrão: a apresentação da personagem sempre com um nome próprio, o desenvolvimento do tema e conclusão precipitada, o que algumas vezes causa a sensação de superficialidade. Além disso, o tom didático e por vezes panfletário atrapalha a experiência da leitura, dificultando a imersão do leitor na diegese sugerida pelos contos, sobretudo nesses últimos textos.

Contudo, é necessário refletir sobre esse tom “panfletário” que se observa no livro e tentar compreender o que o causa. Seria uma simples fragilidade de quem possui pouca experiência como escritora, ou uma característica da própria escrita de autoria trans? Se observarmos o nível político que os três livros analisados neste capítulo possuem, podemos afirmar que a necessidade de falar e explicar temáticas próprias da experiência trans é uma característica comum a eles. Esse fato pode estar relacionado justamente ao movimento subalterno que circunscreve as premissas do transfeminismo no que se refere ao papel, muitas vezes pedagógico, de se reescrever a experiência trans sob a égide do próprio transfeminismo, em um processo no qual a autorrepresentação desempenha um papel de suma importância.

Se a literatura escrita por autores negros, sobretudo a ficção da diáspora africana e latino-americana, por vezes é lida como limitada e monotemática (a insistência em se redefinir os parâmetros acerca da negritude e das identidades sul-americanas), pode-se dizer que a autoria trans também passa pelo mesmo processo de reafirmação quando assume essa postura de enfrentamento ao sistema. Os autores negros combatem a supremacia branca, a autoria trans combate a supremacia cisgênera. Sobre o assunto, a própria Atena Beauvoir, em estudo que fecha os *Contos Transantropológicos*, intitulado acertadamente de “Literatura Invisível”, nos brinda com a elucidação da importância da autoria trans:

A partir do momento em que os seres humanos cisgêneros existem, pois são vistos, possuem a possibilidade de produzirem a sua própria história através da arte, da filosofia e da ciência. E nós? Aquelas e aqueles que não querem carregar a história da humanidade que aceita o corpo, a forma, o gênero, o nome, enfim, a vida. O que faremos nós, humanidade transgênera? Escreveremos. (BEAUVOIR, 2018, p. 167).

Nas palavras da autora, escrever significa existir, e nesse processo de se construir enquanto escrita (o que fica muito claro em *E se eu fosse puta* também), a necessidade de se colocar como matéria-prima da própria existência é crucial na autoria trans, pois, como mais uma vez nos diz a autora: “Esse não é um livro escrito para pessoas trans. [...]. Esse livro é para as pessoas cis, que desconhecem o universo ontológico da existência inexistente”. (BEAUVOIR, 2018, p 169).

Observado por esse prisma, e pela inventividade apresentada em alguns textos, *Contos Transantropológicos* figura como um livro essencial para se compreender o panorama das personagens transgêneras na ficção brasileira, uma vez que apresenta, a partir da visão de uma autora trans, um catálogo complexo e extenso de diferentes identidades que constituem o que viemos chamando de pessoas trans. Criar universos onde as personagens contam suas experiências e desafiam os parâmetros impostos pelo sistema, reclamando para si a humanidade trans é o grande trunfo do livro. Trunfo que pode ser expandido para os textos de João W. Nery e Amara Moira, que, assim como Atena Beauvoir, utilizam-se do dispositivo da autorrepresentação para construir suas narrativas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, tive a oportunidade de me comunicar, brevemente, via redes sociais, com Ruddy, Amara Moira e Atena Beauvoir, e em todas as nossas breves conversas, me apresentava enquanto pesquisador e falava um pouco sobre o meu projeto. Aguardando às respostas, que às vezes demoravam dias, temia algum tipo de reprovação por parte das autoras, sobretudo no que se refere ao meu local de fala enquanto homem cisgênero. Apesar do receio de pensar estar adentrando um campo que talvez não coubesse a mim, as respostas chegavam e, junto com elas, listas de referências, saídas evasivas e até mesmo um “nem eu sei se tenho todos os meus livros”, de Ruddy (fiquei imaginando ela olhando as mensagens do Facebook entre uma cliente famosa e outra no seu salão).

Fato é que, desde a ideia embrionária para esta tese, sempre me questionava sobre a validade da minha pesquisa e o quanto eu poderia falar sobre autorrepresentação de autoria trans do alto do meu privilégio cisgênero. Mas acredito que, assim como me respondeu Atena Beauvoir, “qualquer pessoa pode falar sobre narrativas de autoria trans, desde que busque em nós as fontes”. E foi isso que tentei realizar enquanto pesquisador, tentei questionar o porquê do apagamento de autoras e autores trans do cânone (e aqui me refiro ao *off* cânone da ficção subalterna), tentei apontar para a tendência em não considerar as personagens criadas nas narrativas de autoria trans e busquei no transfeminismo respostas para o que chamei, no terceiro capítulo, de representatividade.

Dessa maneira, esta tese apresenta a escrita de autoria trans enquanto um processo político, no sentido atribuído por Rancière (1995) da escrita enquanto uma ferramenta capaz de desestabilizar o *status quo* que organiza a tessitura social. Entretanto, para desestabilizar o que está posto e o que configura o imaginário social acerca do corpo-trans, é necessário conhecer como se organiza esse imaginário e, aqui, entender a dinâmica da representação das personagens trans nas narrativas brasileiras foi fundamental. Não seria possível alcançar nosso objetivo sem consultar o estudo de Fernandes (2016), pois nele está contido o levantamento substancial de textos das décadas de 60, 70 e 80 que têm travestis como protagonistas e é partir desse estudo que pudemos observar padrões de representação, que, em certa medida, também estão presentes nas narrativas dos autores cisgêneros presentes no nosso *corpus*.

A violência física e psicológica, o abandono familiar, o movimento migratório que marca o processo de transição, o assassinato e o suicídio são alguns dos padrões observados em *Do fundo do poço se vê a lua; As fantasias eletivas* e *Sergio Y. vai à América*, nos quais as personagens trans morrem, todas muito jovens, como se representassem a fatídica estatística

que sentencia a estimativa de vida de mulheres trans e travestis aos 30 anos. A construção do corpo-trans de Cleópatra, Copi e Sandra revela as múltiplas formas de se entender a transgeneridade e confirma a teoria defendida por Berenice Bento (2014) de que é impossível se compreender todas as pessoas trans a partir da perspectiva do transexual padrão, aquele definido pela ciência médica como apto ao tratamento ofertado pelo Sistema Único de Saúde e que trata esses corpos pela ótica da patologização. Apesar disso, é também verdade que tais textos representam certos estereótipos acerca da construção do corpo-trans, sobretudo na narrativa de Cleópatra e de todo o exotismo que circunscreve a sua identidade trans.

Ao trazer para a discussão os textos de autoria trans, nosso propósito inicial foi o de tornar notável a produção de autores e autoras transgêneros, tendo em vista o apagamento que se observa na esfera dos estudos literários, o que acaba por ser um reflexo da abjeção social que as pessoas trans enfrentam cotidianamente. Quando falamos em dinamizar o cânone, nos referimos justamente à inexistência de narrativas de autoria trans nos estudos que se comprometem em tomar a experiência trans enquanto objeto, e também da não-participação de autores e autoras trans no que chamamos anteriormente de “*off* cânone”, espécie de cânone às margens do cânone oficial. Isso significa dizer que mesmo entre os autores não-canônicos, a ausência de escritores e escritoras transgêneros é sintomático de um silenciamento que se instaura para além da tessitura social.

A partir desta constatação, e seguindo as sábias palavras de Atena Beauvoir, buscamos o que nos diz uma pesquisadora e professora trans sobre o assunto. Os ensaios de Amara Moira, publicados no Suplemento Pernambuco em 2018, lançam luz sobre a existência de narrativas de autoria trans desde a década de oitenta, o que nos permitiu inferir que a representação de personagens transgêneras na literatura brasileira passa, indisfarçavelmente, pelo crivo do gênero, isto é, antes mesmo de se pensar em qualquer juízo de valor atrelado à crítica literária, o apagamento da autoria trans revela-se enquanto um produto da atuação do sistema. Esse dado não significa uma improdutividade ou incapacidade da crítica em abordar tais narrativas trans, antes, ele demonstra que o campo literário (e aqui refiro-me ao mercado editorial, ao espaço da academia, às pesquisas etc.), de alguma maneira, reproduz o movimento de abjeção que tem apagado a voz das pessoas trans em diversos campos do saber.

Nesse sentido, a inclusão de autores e autoras trans no escopo da representação de personagens transgêneras não apenas atende a uma inquietação pessoal, mas também revela outros padrões na criação destas personagens quando observadas pelo prisma da autorrepresentação, um dispositivo narrativo de representar a si mesmo, tendo como ponto de partida a própria experiência do autor. À semelhança do que sugere Conceição Evaristo (2005)

em ensaio dedicado à representação e à autorrepresentação da mulher negra na literatura brasileira, nosso intuito foi o de proporcionar voz ao discurso das pessoas trans a partir das narrativas ficcionais criadas por elas. Partindo dessa ideia, foi possível observar nuances que se afastam do modelo representacional de autores cisgêneros, principalmente no que se refere ao aprofundamento da subjetividade na construção do corpo-trans, à afetividade e à tendência em humanizar as personagens trans.

Em *E se eu fosse puta*, Amara Moira trata o tema da prostituição sob uma ótica diferente da explorada, por exemplo, por Carlos Schroeder em *As fantasias eletivas*. Se na trama que conta a história de Copi a prostituição existe como único meio possível de sobrevivência para a travesti que, vinda da Argentina, e sendo fotógrafa e poeta, não encontra outra saída, no relato de Amara Moira ela se coloca, inicialmente, como uma opção e como uma busca por aceitação. Ao declarar-se prostituta, professora, e doutoranda, e circulando alternadamente entre a pista e o espaço da academia, Moira destrincha a experiência de ser travesti de programa ao mesmo tempo em que se descobre escritora e, nesse processo, a autora apresenta outras nuances do universo da prostituição que, se em determinados pontos assemelham-se ao padrão apresentado pelas narrativas de autores cisgêneros, por outro lado revelam uma tendência em ressignificar o imaginário social acerca das travestis de programa quando aponta o sistema como o principal vilão. Compreender-se escritora e escrever sobre suas experiências está no cerne da questão da autorrepresentação, pois, ao fazer isso, a autora transfigura-se em personagem e nos oferece camadas profundas não exploradas anteriormente pelos autores cisgêneros.

Os relatos de Moira desconstruem a imagem da travesti violenta e desfazem o estigma que as relaciona diretamente à Aids ao apontar os clientes, homens cis e heterossexuais, como os responsáveis pela desvalorização do corpo-trans que se prostitui e quando revelam serem eles, os clientes, os entusiastas da prática sexual sem preservativo. Ao denunciar o apagamento causado pelo sistema na tessitura social e revelar a hipocrisia que se observa na pista, *E se eu fosse puta* apresenta, ainda, a afetividade como um tema central. Se no ambiente da prostituição os clientes se esquecem da força motriz cisnormativa, fora dele, o corpo-trans volta a ser subjugado e deslegitimado, sendo assim, a autora questiona: quem ama a travesti? Essa pergunta retórica desmantela o discurso com o qual a identidade travesti tem sido construída (também nos textos literários) ao atribuir uma camada subjetiva e humana à experiência das travestis de programa.

Viagem solitária, de João W Nery, também apresenta novidades em relação à representação de personagens transgêneras. A primeira delas diz respeito ao fato de ser João um homem trans, o que revela um ineditismo dentre os textos que compõem nosso *corpus*,

composto por personagens travestis ou mulheres transexuais. Além disso, o relato de Nery narra a história do primeiro homem trans a realizar, de maneira ilegal, a transição de gênero no Brasil. A partir desses dados, e comparando o processo de transição de João com o de Sandra, personagem de *Sergio Y. vai à América*, ambas personagens que desenvolvem suas identidades trans no espectro da transexualidade, percebemos que na autorrepresentação feita por João W. Nery os aspectos da infância e da angústia de ser transexual (do ponto de vista da disforia de gênero) são verticalizados de maneira a revelar recortes de subjetividades que tentam transferir aos leitores a desconformidade do corpo-trans.

Por sua vez, na construção de Sandra, não observamos a ênfase na infância, nem mesmo no processo de construção do corpo-trans (no que se refere aos procedimentos médicos de modificação corporal). O fato de Sandra ser uma mulher transexual de nível socioeconômico alto explica muito da facilidade com que o texto representa a transexualidade, o que não corresponde à realidade da grande maioria das pessoas trans. No que se refere aos padrões observados nas narrativas de autoria cisgênera, Sandra atende ao quesito da morte prematura, uma vez que é assassinada pouco depois de ter completado sua transição por razões que denunciam a transfobia que, não raramente, está atrelada à violência contra o corpo-trans, o que também se observa em *Do fundo do poço se vê a lua* quando da motivação do assassinato de Cleópatra. João, mais uma vez, foge a este padrão, pois, de todas as personagens analisadas, ele é o único que conhece a velhice, o que contribui para desmistificar o imaginário acerca das pessoas trans que é corroborado pelas narrativas dos autores cisgêneros.

A velhice de João vem acompanhada da paternidade e, conseqüentemente, da afetividade. À semelhança do que observamos em *E se eu fosse puta*, em toda a extensão de *Viagem solitária*, a questão da afetividade aparece como uma urgência, como se a humanidade do corpo-trans estivesse atrelada ao afeto, seja de um companheiro ou companheira, seja da aceitação familiar e, no caso de Nery, da paternidade. Ao concluir o ciclo de sua vida, passando pelo pioneirismo em ser o primeiro homem trans a realizar cirurgias de modificação corporal, até atingir a velhice e a experiência da paternidade, a autorrepresentação de João W. Nery nos mostra que existem outras realidades possíveis para as pessoas trans nas quais a morte prematura e a condenação do corpo-trans não são fatores determinantes.

Os *Contos transantropológicos*, de Atena Beauvoir, apresentam um amplo catálogo de identidades trans representadas por diferentes personagens que contam suas histórias sempre pela perspectiva da representatividade trans. Algumas delas apresentam os padrões mencionados anteriormente, mas em alguns textos observamos o que denominamos de utopia trans, isto é, a criação, na diegese, de um mundo perfeito onde o corpo-trans é respeitado em

toda sua diferença. Há uma temática, contudo, que subscreve a estrutura de todos os contos e que é evocada logo no início do livro quando a Atena filósofa apresenta sua tese sobre a transantropologia e a teoria das humanidades, em que a cisgeneridade representaria a primeira humanidade e a transgeneridade, a segunda, uma espécie de limbo existencial que vive das concessões e da autorização daqueles que, de fato, são considerados humanos: as pessoas cisgêneras. Essa conceituação direciona a construção de todas as personagens que parecem buscar, através das diversas formas de corpo-trans, a sua validação enquanto seres humanos.

A autora utiliza-se da autorrepresentação enquanto ferramenta ao colocar as personagens trans como o centro das discussões levantadas nos textos, o que, de certa maneira, dialoga com a ideia do transfeminismo de se pensar o protagonismo trans. Vale salientar, também, que a teoria que orienta a autorrepresentação nos contos parte da vivência da própria autora enquanto filósofa e escritora trans, corroborando a ideia de que é necessário buscar fontes na epistemologia trans, pois, é a partir dela que será possível redesenhar o imaginário social acerca da transgeneridade.

A dimensão política que se instaura nas narrativas de autoria trans diz respeito, justamente, ao ímpeto de observar a existência do corpo-trans sob uma ótica que evite os estereótipos e os lugares-comuns com que comumente as personagens transgêneras são representadas nas narrativas ficcionais brasileiras, sobretudo naquelas cujos autores são homens cisgêneros. Dessa maneira, concluímos que entre a representação e a autorrepresentação existem diferenças acentuadas no que diz respeito à representatividade, pois se as narrativas criadas por autores cisgêneros reforçam estereótipos observados já na produção literária do século XX, o que não deixa de ser um indicativo de denúncia social, as narrativas de autoria trans vão além, elas buscam uma modificação profunda na forma como o corpo-trans é compreendido socialmente, elas revelam o anseio em reescrever a história das identidades transgêneras tendo o transfeminismo como principal referência.

REFERÊNCIAS

- ARFOUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BEAUVOIR, Atena. **Contos Transantropológicos**. Porto Alegre: Taverna, 2018.
- BENEDETTI, Marcos. **Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Natal: EDUFRN, 2014.
- _____, Berenice. **Transviad@as: gênero, sexualidade e direitos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo: a feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2016.
- BUTLER Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CIDADANIA TRANS. <https://www.cidadaniatrans.com/>. Acesso em: 12 de out. de 2020.
- COELHO, Ruy. **Ficção e realidade**. (2002) Disponível em: <<http://www.usp.eca.br/associa/cesa/revista/revista4/ficcaoerealidade.html>>. Consulta em: 15 de novembro de 2019.
- COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal: tensões entre o movimento LGBT e ativismo queer**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- COSTA, Fabiana Ferreira da. **A mímesis, os Estudos Culturais e a Balada da Infância Perdida: A literatura em questão** [tese]. Universidade Federal de Pernambuco, 2010. Disponível em: http://www.pgletras.com.br/2010/teses/Tese_Fabiana_Ferreira.pdf .
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DE BEUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. trad. de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- DOLEŽEL, L. et al. **Teorías de la ficción literária**. Compilação de textos, introdução e bibliografia de Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros S.L.,1997.

EVARISTO, Conceição. **Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira.** Revista Palmares. Volume 1, ano 1, p. 52-57, agosto, 2005.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980 [tese].** Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9301>

FERREIRA, Guilherme Gomes. A prisão sobre o corpo trans: gênero e significados sociais. In: JESUS, Jaqueline Gomes de [et al]. **Transfeminismo: teorias e práticas.** Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: as heterotopias.** Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FEDERICI, Silva. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017

FREITAS, Aline. **Ensaio de construção do pensamento transfeminista.** 2005. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/12/340210.shtml>. Acessado em: 19/07/2020.

GRUPO GAY BAHIA. <https://grupogaydabahia.com.br/> . Acesso em: 15 de out. de 2020.

HARAWAY, Donna. in TADEU, Tomaz (org.) **As vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

IRIGARAY, Luce. **A questão do outro.** Tradução de Tania Navarro Swain. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/irigaray1.pdf>. Consulta em: 15 de novembro de 2019.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes, vol. 2.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JESUS, Jaqueline Gomes de. [et al.]. **Transfeminismo: teorias e práticas.** Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; TRAVASSON, Natália Pereira. **Transexualidade o corpo entre o sujeito e a ciência.** Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea [tese].** Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=198038.

KOYAMA, Emi. **The transfeminist manifesto.** Disponível em: <http://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf>. Consulta em: 15 de novembro de 2019.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovina Maria Gerheim Noronha, Maria Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2014.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. **Linguagens Pajubeyras: Re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade**. Salvador: Editora Devires, 2017.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MILLETT, Kate. **Política Sexual**. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

MITIDIERI, André Luis. **Literatura brasileira e (re)configurações transviadas**. Revista de literatura brasileira, v.33, p. 58-76, 2020.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

_____, Amara. Transgressão da primeira autora trans. **Suplemento Pernambuco**. Recife, 05 de fev. de 2018. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2041-transgress%C3%B5es-da-primeira-autora-trans.html>. Acesso em: 15 de out. de 2020.

_____, Amara. Monstruoso corpo de delito: personagens transexuais na literatura brasileira. **Suplemento Pernambuco**. Recife, 10 de dez. de 2018. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2198-monstruoso-corpo-de-delito-personagens-transexuais-na-literatura-brasileira.html>. Acesso em: 15 de out. de 2020.

NERY, João W. **Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois**. São Paulo: Leya, 2011.

NICHOLSON, Linda. **Interpretando o gênero**. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, v.8, n.2, p.9-42, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PIMENTEL, Renata. **Copi: transgressão e escrita transformista**. Rio de Janeiro: Confraria do Vendo, 2011.

_____, Renata. Dos corpos-epifanias ou corpos-processos: o pós-gênero e o teatro de Copi. In: COLLING, Leandro (org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

PONTES JR. Geraldo Ramos. **Os estudos culturais e a crítica literária no Brasil**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 44, p. 17-36, jul/dez, 2014.

PORTO, Alexandre Vidal. **Sergio Y. vai à América**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Transfeminismo**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____, Jacques. **Partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 24, 2009.

RUDDY. **In...confidências mineiras e outras histórias**. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é subjetividade?** Tradução de Estela dos Antos Abreu. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHROEDER, Carlos Henrique. **As fantasias eletivas**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Luís Augusto Vasconcelos; LOPES, Maycon. Corpos híbridos e transexualidade: para além da dicotomia de gênero. In: COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas; SAMPAIO, Liliana Lopes. (org.). **Transexualidades: um olhar multidisciplinar**. Salvador: EDUFBA, 2014.

SIMAKAWA, Viviane Vergueiro. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade [dissertação]**. Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19685>.

SILVESTRE, Emerson. Homoafetividade e laços de família em O filho de Mil Homens. In NOGUEIRA, Carlos (org.). **Nenhuma palavra é exata: Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Porto: Porto Editora, 2016.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STRIKE, Susan. **Transgender History**. Berkeley, CA: Seal Press, 2008.

TERRON, Joca Reiners. **Do fundo do poço se vê a lua**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.