



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS VI  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA ESPANHOLA**

**MARCELO MEDEIROS DA SILVA**

**CORPO, GÊNERO E PERFORMATIVIDADE EM *BR-TRANS* DE SILVERO PEREIRA**

**MONTEIRO  
2022**

MARCELO MEDEIROS DA SILVA

**CORPO, GÊNERO E PERFORMATIVIDADE EM *BR-TRANS* DE SILVERO PEREIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Letras, habilitação em Língua Espanhola, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em Letras.

**Área de concentração:** Literatura.

**Orientador:** Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves

**MONTEIRO**  
**2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586c Silva, Marcelo Medeiros da.  
Corpo, gênero e performatividade em Br-Trans de Silvero  
Pereira [manuscrito] / Marcelo Medeiros da Silva. - 2022.  
55 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras  
Espanhol) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Ciências Humanas e Exatas, 2022.

"Orientação : Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves ,  
Coordenação do Curso de Letras - CCHE."

1. Gênero . 2. Corpo. 3. Performatividade . 4.  
Transgeneridade. 5. Teatro. I. Título

21. ed. CDD 305.3

MARCELO MEDEIROS DA SILVA

**CORPO, GÊNERO E PERFORMATIVIDADE EM *BR-TRANS* DE SILVERO PEREIRA**

Trabalho de Conclusão do Curso de Letras, habilitação em Língua Espanhola, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado.

Área de concentração: Literatura.

Aprovado em: 02/12/2022

**BANCA EXAMINADORA**



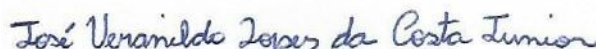
---

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



---

Prof. Me. Simone dos Santos Alves Ferreira  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



---

Prof. Dr. José Veranildo Lopes da Costa Júnior  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Ao meu Eu-aluno que, no lugar da dedicação devida a este trabalho e aos estudos ao longo do curso, saiu-me mais um Lazarelho de Tormes, um João Grilo ou um Pedro Malazartes.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, pela orientação segura, mas, sobretudo, pela paciência ante a minha procrastinação constante a retardar o encerramento deste ciclo.

Aos professores que compuseram a banca de avaliação deste trabalho, Simone dos Santos Alves Ferreira e José Veranildo Lopes da Costa Júnior, pela leitura atenta e pelas contribuições.

À coordenação do curso de Letras do Campus VI, na pessoa dos coordenadores/as que passaram nesse tempo todo em que me demorei a concluir este trabalho, e na pessoa dos secretários a quem eu já não tinha mais vergonha de, semestre a semestre, pedir que fizessem minha matrícula porque, excedido o limite máximo de semestres a serem cursados, o sistema não me permitia mais realizar a matrícula on-line.

Aos professores do curso de Letras – Língua Espanhola, pela partilha de saberes.

Aos colegas de classe, pelos momentos de alegria e descontração.

A todos aqueles e aquelas que me perguntavam sempre: “E o TCC?”. Ele está aqui e assumo todas as minhas (ir)responsabilidades.

**Quem é ela**  
**Patrícia Borges da Silva**

Olha quem é ela,  
homem ou mulher,  
todos veem,  
mas não sabem  
identificar  
por causa do corpo  
e a meio a meio mistura  
que há nela:  
homem e mulher,  
o que ela quiser,  
foda-se quem não acredita.

## RESUMO

Este trabalho é uma reflexão sobre corpos, sujeitos e subjetividades transgêneras na peça *Br-Trans* (2017), de Silvero Pereira. O objetivo é analisar a referida obra a fim de discutir como a peça problematiza, a partir da presença de personagens transgêneras, categorias como corpo, gênero e performatividade. Para tanto, ancoramos nossa análise nos Estudos de Gênero, recorrendo, especialmente, às reflexões Butler (2012; 2019) e de Bento (2006). A primeira serviu-nos como lastro para pensarmos a noção de gênero não como uma imposição da cultura, mas, sim, como um ato de linguagem responsável pela estilização de ações que, reiteradas, passam a ser naturalizadas como próprias do masculino ou do feminino, o que faz do gênero mais uma ação performativa que permite que os sujeitos se aproximem ou se distanciem dos modelos normativos. A segunda estudiosa foi-nos importante como aporte para compreendermos o fenômeno da transexualidade não a partir do discurso médico patologizante, mas, sim, como um modo de o sujeito, via performance, “atualizar, nas práticas de gênero, interpretações sobre o masculino e o feminino” (BENTO, 2006, p. 22). Como procuramos mostrar ao longo da análise de *BR-Trans* (2017), o conjunto de subjetivas transgêneras presentes na peça de Silvero Pereira instiga a reflexão sobre sujeitos cuja existência, considerando as normas de sexo e gênero hegemônicas, desestabilizam as categorias de masculino e feminino, e põem em xeque o que é homem, o que é mulher, alargando o horizonte dos leitores e leitoras para a diversidade de corpos, gêneros e sexualidades existentes.

**Palavras-Chave:** Gênero. Corpo. Performatividade. Transgeneridade. *BR-Trans*.



## RESUMEN

Este trabajo es una reflexión sobre cuerpos, sujetos y subjetividades transgéneros en la literatura. El corpus es la obra *Br-Trans* (2017), de Silvero Pereira. El objetivo es analizar la obra referida para discutir cómo la pieza teatral problematiza, a partir de la presencia de personajes transgéneros, categorías como cuerpo, género y performatividad. Para ello, anclamos nuestro análisis sobre los Estudios de Género, recurriendo, especialmente, a las reflexiones de Butler (2012; 2019) y Bento (2006). La primera nos sirvió de lastre para pensar la noción de género no como una imposición de la cultura, sino como un acto de lenguaje responsable de la estilización de acciones que, reiteradas, se naturalizan como del masculino o del femenino, lo que hace del género una acción más performativa que permite a los sujetos acercarse o alejarse de los modelos normativos. La segunda estudiosa nos resultó importante como aporte para comprender el fenómeno de la transexualidad no desde el discurso médico patologizante, sino como una forma de que el sujeto, a través de la performance, “actualizar, en las prácticas de género, interpretaciones sobre lo masculino y lo femenino” (BENTO, 2006, p. 22). Como tratamos de mostrar a lo largo del análisis de *BR-Trans* (2017), el conjunto de subjetivos transgéneros presentes en la pieza teatral de Silvero Pereira suscita la reflexión sobre sujetos cuya existencia, considerando las normas de sexo y género hegemónicas, desestabilizan las categorías de masculino y femenino, y pone en evidencia qué es un hombre, qué es una mujer, ampliando el horizonte de los lectores y lectoras a la diversidad de cuerpos, géneros y sexualidades existentes.

**Palabras clave:** Género. Cuerpo. Performatividad. Transgénero. *BR-Trans*.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	12
2	<b>PRÓLOGO – NOS BASTIDORES DA CENA.....</b>	20
3	<b>ATO I</b> <b><i>BR-Trans: subjetividades trans em trânsito e em luta por (re)existir.....</i></b>	22
4	<b>EPÍLOGO.....</b>	53
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	55

## INTRODUÇÃO

No cenário da literatura brasileira, contamos com uma galeria de personagens transgêneros, ainda que, quando lidas as obras em que aparecem, muitas vezes o aspecto da transgeneridade seja escamoteado e nem sempre essas personagens figurem no centro da representação. É importante demarcar que o vocábulo “transgênero” é um termo guarda-chuva que recobre uma infinidade de identidades não cisgêneras: transexuais, mulheres transgêneras, homens transgêneros, transmasculines e pessoas não binárias (NASCIMENTO, 2021).

Entre as obras canônicas da literatura brasileira, apesar das resistências em reconhecê-la como tal, a personagem trans mais célebre talvez seja Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, escrito por Guimarães Rosa, pela qual o protagonista do romance, Riobaldo, nutre um desejo homoerótico, razão dos conflitos que vive frente ao código de honra em que fora formado e que repudia a homossexualidade (SILVA, 2008).

De acordo com Bastos (2016), a ambiguidade que perpassa o modo como esse desejo homoerótico é narrado e como se dá a construção da personagem Diadorim não possibilita afirmar se tal personagem era uma mulher travestida, reatualizando, portanto, o mito da donzela guerreira, e resolvendo, assim, o desejo do casal dentro da lógica heterossexual, ou se era um homem transgênero, alguém que, rompendo a lógica biológica que prende os sujeitos ao sexo, identifica-se como homem:

[...] se pensarmos em Diadorim como um homem trans também ele nutriria pelo amigo um desejo homoafetivo, irreconciliável com a imagem que tem de si mesmo com um ‘jagunço muito macho’. Sob essa perspectiva, como pode a crítica, a exemplo do personagem Riobaldo, afirmar com exatidão o gênero de Diadorim? Esse é um problema que Riobaldo resolve para si, mas que Guimarães Rosa não resolve para nós, leitores (BASTOS, 2016, p. 341).

O modo como lemos Diadorim é emblemático das disputas de interpretação sobre essa personagem e o que ela pode significar, uma vez que pode ser lida como exemplo tanto de uma performance trans quanto de uma afetividade homossexual, situação análoga à de outras personagens na literatura brasileira que lhe são anteriores. Em texto publicado no *Suplemento Pernambuco*, Amara Moira cita, por exemplo, o romance *As mulheres da mantilha* (1870), de Joaquim Manuel de Macedo, cujo protagonista, para fugir do alistamento, traveste-se de mulher e acaba sendo alvo de desejo de Inês, que sofre por

acreditar estar apaixonada por uma mulher, imaginando ser esse amor impossível, considerando-se as normas sociais para as quais as relações amorosas legitimadas eram apenas as de natureza heterossexual.

Outro romance em que vemos uma personagem que rasura os papéis de sexo/gênero é *Luzia Homem*, de Domingos Olímpio. A protagonista que empresta o nome à obra é uma mulher com traços e hábitos tidos como masculinos. Por isso, é chamada pelo narrador de virago e há suspeitas de que ela seja, de fato, mulher, tanto que “Teresinha, outra personagem, precisou ver nua para acreditar que ela seria mesmo mulher (“e que mulherão!”), passando a defendê-la de ataques a partir dali” (MOIRA, 2018, p. 2).

Em *O ateneu*, de Raul Pompeia, encontramos Cândido, interno do colégio que assinava as cartas que escrevia como Cândida. Personagem análogo a Cândido, mas que é apenas mencionado ligeiramente pelo narrador, aparece em *Capitães da Areia*, de Jorge Amado. Trata-se de Mariazinha, que é apresentada como pederasta e cujo nome, segundo Amara Moira (2018), é o único “que aparecerá entre aspas todas as vezes que for mencionado, o que é curioso num livro em que os personagens, sem aspas, se chamam Pirulito, Sem-Pernas, Querido-de-Deus e por aí vai” (MOIRA, 2018, p. 2).

Em ambos os casos, a dificuldade de demarcar limites identitários para esses personagens que fogem à lógica binária do que é, socialmente, reconhecido e aceito como masculino e feminino sinaliza uma fratura entre o que se poderia chamar de identidade de gênero e performance da escritura do gênero. Nesse caso, a própria escrita das obras não só permite a construção de figurações e imagens de gênero, como, sobretudo, questionar, reelaborar ou até mesmo destruir tais figurações, em especial aquelas que, de tão estilizadas, foram cristalizadas como naturais, sinalizando para modos distintos de representar as dinâmicas de gênero e evidenciando as ambiguidades de gênero decorrentes da atuação/performance de sujeitos cuja identidade pode ser vista como um padrão intermediário, misturado ou até mesmo contraditório frente aos lugares que lhes são cobrados na ordem do gênero (CONNEL e PEARSE, 2015).

Em muitos casos, ante a impossibilidade de demarcar rigidamente os liames das identidades de gênero dos personagens, é a mudança de nome que assinala que os sujeitos rasuram os papéis biológicos de sexo-gênero. Em outros casos, não há mudança de nome, mas se percebe que o sujeito não nasceu para aquele corpo a que pertence, como é o caso do personagem Albino, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, apresentado como um sujeito afeminado que vivia entre as mulheres.

Como pontua Amara Moira, os primeiros personagens trans na literatura brasileira aparecem de maneira discreta, não estão no centro da narrativa, gravitam à margem, ocupando espaços secundários. Essa situação, paulatinamente, vai sofrendo transformações e alçando a condição de protagonistas, como é o caso de Luigi Bianchi, personagem trans que é construída como travesti em *A grande Atração*, conto escrito por Raimundo Magalhães e publicado em 1936.

Na galeria de personagens trans em nossa literatura, vamos, ainda, encontrar Timóteo, de *Crônica de uma casa assassinada*, de Lúcio Cardoso; “Eusebiozinho e Alipinho”, protagonistas respectivamente das crônicas *Delicado* e *Noiva da morte*, de Nelson Rodrigues, publicadas pela primeira vez na década de 1950 e antologadas em várias edições de *A vida como ela é* (MOIRA, 2018, p.03), além de Taís, personagem de conto homônimo de Waldir Ayala, e das protagonistas dos romances *Georgette* (1956) e *Uma mulher diferente* (1965), de Cassandra Rios. O tratamento dado a essas personagens ainda reitera a ideia de masculino como referência, padrão do qual aquelas personagens se afastam:

Nem se estranhe o tratamento masculino dado a mulheres trans, presente em praticamente todas essas narrativas do século XX: só algumas autobiografias já das duas décadas finais escaparam 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, p.03).

O espanto quanto a esses personagens que procuram dissociar o sexo do gênero revela-se na permanência do masculino como a forma que os narradores usam para designar tais personagens, como é o caso de *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago. Publicado em 1985, o romance de Silviano Santiago tem como protagonista Eduardo Costa e Silva, que é enviado pelo pai a Nova York para trabalhar no consulado brasileiro a fim, também, de tentar conseguir que o filho entre na norma heterossexual da qual, no entanto, no ambiente libertário dos Estados Unidos, Eduardo se afasta mais ainda, porque encontra as condições necessárias para dar vazão a sua outra identidade: a atrevida Stella.

Embora apresente identidades não hegemônicas, *Stella Manhattan* “não parece desafiar, mas repetir modelos de identidades homossexuais que são condenadas no imaginário patriarcal”, o que acaba sendo reforçado ao final da obra porque o desaparecimento da personagem principal, Eduardo/Stella, pode ser lido como uma

espécie de endosso à heteronormatividade e punição contra as identidades que não se enquadram em tal modelo (SILVA, 2014, p. 197). Além disso, a flutuação entre retratar as personagens como elas realmente são e referir-se a elas no masculino revela que a voz narrativa insiste em manter essas personagens presas ao sexo biológico com o qual nasceram, mas com o qual elas não se identificam.

Postura diferente de narrar personagens que são, sexualmente, dissidentes é a que vamos encontrar, ainda segundo Amara Moira, em “Sargento Garcia” (1982), de Caio Fernando Abreu, e em “Praça Mauá” (1974), de Clarice Lispector. No primeiro conto, a personagem que lhe dá nome demonstra interesse por Hermes, jovem que fora se alistar, é dispensando de servir à pátria, mas não ao sargento Garcia. Este seduz o jovem e o leva para uma casa de quartos, onde mantêm relações sexuais, que era comandada pela travesti Isadora. Esta, por sua vez, é o detalhe que convém aqui destacar: é descrita não a partir da sua condição biológica, mas, sim, de sua identidade de gênero (como mulher) e tem sua feminilidade respeitada dentro da narrativa. No segundo conto, deparamo-nos com a amizade entre Luísa e Celsinho. Ela, casada, assumia o nome de Luísa à noite e ia trabalhar na boate Erótica, onde Celsinho, sob o nome de Moleirão, também trabalhava. Celsinho, dentro das normas de regulação que definem o que é masculino e feminino, é apresentado na narrativa como mais mulher do que Carla/Luísa. Tanto Isadora quanto Celsinho, conforme Amara Moira, adquirem o direito de ser reconhecidas não pelo pênis que carregam, mas pela subjetividade feminina que criaram para si mesmas e, por isso mesmo, são desconcertantes.

De Caio Fernando Abreu, ainda podemos mencionar o conto “Dama da Noite”, da coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), cuja personagem protagonista conversa, em um bar, com um homem, possivelmente um jovem, já que ele ora é chamado de boy ou de garotão. Ao longo da conversa, espécie de monólogo, já que a narrativa registra apenas as falas de Dama da Noite, deixando implícitas as falas de seu interlocutor, a protagonista fala de si e das dificuldades por que passou ao longo da vida, sobretudo por não saber falar a linguagem certa que lhe permitiria ser aceita e entrar em espaços por onde os demais sujeitos transitavam e dos quais ela ficava sempre do lado de fora. O discurso da protagonista ao longo da narrativa questiona, portanto, a normatividade, os limites das sexualidades e os projetos de vida assentados em uma lógica cisgênera.

É pertinente lembrar que o conceito de cisgeneridade é uma arma discursiva criada por sujeitos e sujeitas subalternizados para pensar os privilégios de que desfrutavam homens/mulheres, brancos, heterossexuais, cristãos, burgueses, magros e sem

deficiência. Trata-se, portanto, de um operador de leitura para pensar acerca da presença de corpos não transgêneros em nossa sociedade. Como categoria de leitura, a cisgeneridade revela os processos e as tecnologias que culminaram na invenção do sexo e na sua naturalização ao longo da história. A cisgeneridade torna-se, portanto, um discurso hegemônico que legitimou um único modelo de corpo/sexualidade. Dentro da lógica que sustenta a cisgeneridade, o corpo é objeto de várias intervenções não só da família, mas de outros aparelhos ideológicos (escola, igreja) que criaram, historicamente, discursos sobre o sexo e procuram regular os órgãos sexuais e suas funcionalidades. O pênis e a vagina são alocados em posição complementar e assimétrica e têm na reprodução a sua finalidade maior. Já do ânus é retirado o potencial de prazer (SILVA, NASCIMENTO E CAETANO, 2021).

O conceito de sexo é, então, fruto de processos discursivos que atuam na construção de nossa realidade social, tanto que, por um lado, alocam os corpos cis em uma “condição natural, como sexo/gênero real, verdadeiro”, e os corpos trans “são caracteriza[do]s como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa”. Por outro, criam a ilusão de que “os corpos das pessoas cis não são tão artificiais e produzidos como os das pessoas trans” (NASCIMENTO, 2021, p. 97) e acabam classificando os corpos trans como patológicos, desviantes e perversos:

É importante entender que a cisgeneridade não é uma marca identitária, não meramente uma proposta de definição para corpos não trans\*. Mais do que isso, é uma categoria analítica usada pelo transfeminismo para questionar os privilégios dos corpos que se entendem dentro de uma perspectiva naturalizante e essencialista de gênero (NASCIMENTO, 2021, 100).

Logo, a cisgeneridade trabalha a favor da normatividade, procurando regular as identidades sexuais e fixá-las a partir da binaridade, escamoteando que, conforme Butler, “nós não somos nossos corpos, nós fazemos corpos”. Em outras palavras, processos regulatórios atuam constante e incessantemente na produção de nossos corpos, inclusive expondo o que pode ser exibido, porque socialmente aceitável e esperado, e o que deve ser ocultado, porque abjeto, execrável. Por isso, voltando ao conto de Caio Fernando Abreu, podemos afirmar que, sendo uma personagem trans, mais especificamente uma travesti, a própria Dama da Noite rompe com as expectativas do imaginário social acerca dessa identidade de gênero que é bastante marginalizada socialmente. A ruptura dá-se em virtude do fato de a protagonista não precisar recorrer à prostituição, como sói acontecer

com muitas travestis, para garantir a sobrevivência. Dama da Noite tem condições financeiras não só para se manter, mas, inclusive, para pagar por serviços sexuais. Além disso, na leitura de Paiva e Félix-Silva, Dama da Noite, em sendo travesti, fez-se mulher não dentro das normas de regulação de gênero impostas pela heteronormatividade, escancarando “o caráter histórico e socialmente construído, performático e protético dos gêneros e das sexualidades” e evidenciando “a possibilidade de uma existência fora da roda, uma produção de subjetividade TRANSviada por excelência, ou seja, uma existência que se dá na e pela transgressão, o que, por fim, questiona o funcionamento mesmo da roda, suas regras e limitações” (PAIVA e FÉLIX-SILVA, 2015, p.408; 409).

A essa galeria até então apresentada podemos acrescentar outros personagens pertencentes a obras mais contemporâneas como *Nicola* (1999), de Danilo Angrimani; *O triunfo dos pelos* (2000), conto de Aretuza Von; *Agreste: Malva-Rosa* (2004), peça de Newton Moreno; *Nada digo de ti, que em ti não veja* (2020), romance de Eliana Cruz. No romance de Angrimani, o protagonista é um professor universitário que se vê como mulher e passa a ter uma vida secreta na qual ele não precisa ser ele, mas apenas ela de salto alto e batom. No conto de Aretuza Von, a protagonista, sendo mulher, deseja, em um casamento de uma amiga, acordar-se homem e é, subitamente, atendida. A partir daí, ela pode, sendo homem, mas com consciência de mulher, transitar entre o masculino e o feminino, rasurando as fronteiras entre um e outro, inclusive passando pela condição de ser travesti também. Na peça de Newton Moreno, após a morte do marido, a viúva descobre, durante a preparação do corpo para o enterro, que Etevaldo, com quem estivera casada há vinte e dois anos, possuía um corpo de mulher e não de homem. Já no romance de Eliana Cruz, ambientado em 1732, na cidade do Rio de Janeiro, é uma travesti que assume o lugar de protagonista da narrativa, tem o dom de descobrir segredos e acaba se envolvendo com um dos filhos de uma tradicional família de escravocratas e exploradores das minas de ouro.

Por esse esboço apresentado, notamos que o campo literário brasileiro apresenta uma galeria de personagens trans, ainda que, por meio de quase um espelhamento que une realidade e ficção, tais personagens não tenham tido a devida visibilidade, o que nos permite pensar que só de uns tempos para cá é que começam a receber maior atenção e a sua invisibilização pode ser devidamente problematizada. Esse movimento é muito importante porque a visibilização das identidades transgêneras leva-nos a recusar a universalidade do homem e da mulher como únicos padrões identitários bem como passar a ver os limites de uma inteligibilidade de gênero, já que a transgeneridade pode ser



tomada como um gênero originário, ou melhor, um terceiro gênero que, para além do binarismo homem e mulher, evidencia “o quanto o determinismo entre sexo e gênero é falho e o quanto a suposta natureza essencial masculina [ou feminina] embutida [na genitália] é insuficiente para que alguém se defina como homem [ou mulher]”, razão porque há, inclusive, quem não se identifique nem com um nem com outro (NASCIMENTO, 2021, p. 53).

Embora seja fluida a distinção entre travesti, transexual e transgênero e tenhamos consciência de que tais termos nascem de esferas distintas e, no âmbito da luta política encabeçada pela comunidade LGBTTTQIAP+, portem nuances distintas, usaremos o termo “transgênero” como um hiperônimo que, assim, nos permite, ao mencioná-lo, remeter a sujeitos travestis, transexuais. Essa fluidez que embota as distinções entre tais categorias advém do apagamento da noção de sexo em detrimento da noção de gênero e demanda que nos atenhamos não apenas ao modo como o corpo trans é apresentado, mas também levemos em consideração o pedido de reconhecimento simbólico por parte dos sujeitos trans de se fazerem corpos e sujeitos legítimos (JORGE e TRAVASSOS, 2018). Essa será, pois, a discussão que empreenderemos ao longo deste trabalho cujo *corpus* é composto por *BR-Trans* (2017), peça de Silvero Pereira que foi escolhida por nós como objeto de reflexão e análise em virtude de seu comprometimento político com a visibilização dos corpos e identidades dissidentes e, em decorrência disso, contribuir para ampliar nossa percepção e compreensão acerca da pluralidade de corpos, sujeitos, sujeitas e identidades que constituem a nossa sociedade.

*BR-Trans* é um texto descontínuo composto por um prelúdio no qual somos apresentados à história de Silvero Gisele, um prólogo no qual a personagem Gisele Almodóvar assume a cena e se apresenta, e catorze cenas ao longo das quais são narradas histórias de vida de personagens marcadas pela dor, exclusão, violência. Assim, vamos tomando conhecimento da história de Marcelly, uma transformista que foge da violência familiar, vai tentar a vida na cidade grande e, depois de uma passagem ligeira pela noite, deixa a vida de transformista e passa a atuar cuidando das demais colegas; de Katy, amiga que ajuda Marcelly na vida na cidade grande e que também é uma transformista; de Bruna, transexual que trabalha no serviço militar do qual será aposentada por distúrbio bipolar; de Dani, cuja companheira é uma travesti que está presa no Presídio Central de Porto Alegre; de Rita, mãe do próprio escritor da peça; de Tyna, outra detenta do Presídio Central de Porto Alegre; de Gisberta, transexual brasileira assassinada em Portugal; de Babi, travesti que retorna para a família e que, por isso, é obrigada a negar a sua

subjetividade travesti ao ser obrigada a voltar a viver com o nome de batismo. Em comum, as personagens carregam as marcas da solidão, da violência e da morte de que são vítimas porque não correspondem aos papéis de gênero hegemônicos e que são potencializadas pelas indicações cênicas, pela indicação de músicas que ora relatam a trajetórias de vida de pessoas transgêneras, ora se relacionam com o conteúdo da cena apresentada (COSTA, 2017).

Os corpos que permeiam *BR-Trans* são desvalorizados socialmente e, conseqüentemente, alvos de injúrias, de insultos, de caricaturas e, em um extremo, de violências que, comumente, levam à sua eliminação. Para além da representação das personagens trans, o texto de Silvero Pereira é uma importante reflexão acerca da estilização dos corpos sexuados e, portanto, dotados de gênero em nossa contemporaneidade. Será, pois, a partir desse viés que procuraremos ler, neste trabalho, a peça do dramaturgo cearense. Por isso, a pergunta que guiou a nossa reflexão foi esta: como a peça *BR-Trans*, a partir da presença de personagens transgêneros, problematiza categorias como corpo, gênero e performatividade? Para respondê-la, traçamos o seguinte objetivo geral: refletir sobre a condição de sujeitos transgêneros presentes em *BR-Trans*, de Silvero Pereira. Como objetivos específicos, elencamos estes: compreender como o corpo configura-se como um elemento estruturante na configuração das performances de gêneros de que se valem os personagens de *BR-Trans* em meio aos trânsitos que realizam e, ao mesmo tempo, mostrar como os personagens de *BR-trans* desestabilizam os processos hegemônicos de formação identitária e, ao romperem com as crenças correntes sobre corpo, gênero e sexualidade, evidenciam que as identidades de gênero são efeitos de atos ritualizados de linguagem e não pré-existentes à linguagem.

Ao longo de nossa análise, vamos pontuando o quanto os sujeitos que transitam ao longo de *BR-Trans* não só escapam dos mecanismos de regulação dos corpos como também evidenciam que as identidades são performativas, isto é, “são efeitos de atos que impulsionam marcações em quadros de comportamentos (fala, escrita, vestimentas, alimentação, cultos, elos parentais, filiações, etc.). Em outras palavras, as personagens de *BR-Trans* mostram que as identidades são construções exigidas pelos ritos convencionais que postulam o sujeito de maneira a garantir a possibilidade do ‘nós’ a partir da significação da existência prévia do ‘eu’” (PINTO, 2002, p. 96). Logo, as identidades são intercambiáveis, fluidas, ainda que algumas delas possam passar a impressão de serem imutáveis.

## PRÓLOGO – NOS BASTIDORES DA CENA

*BR-Trans* não é o primeiro trabalho do cearense Silvero Pereira. Antes, o autor/ator escrevera *Uma flor de dama* e *QTMT – Quem tem medo de travesti*. O trabalho de Silvero Pereira é fruto de pesquisas sobre o universo trans com o objetivo de trazer para o palco tal universo, como explica o próprio autor:

Foi no ano de 2002 que iniciei um processo de laboratório de ator dentro do universo travestis e transformistas, tendo como base para a dramaturgia o conto ‘Dama da Noite’, de Caio Fernando Abreu. Essa investigação resultou na montagem do solo *Uma flor de dama*, e posteriormente em outros espetáculos que, conseqüentemente, fundaram o Coletivo Artístico As Travestidas. Entretanto, todos esses processos aconteceram de forma intuitiva e sem muitas pretensões de definir métodos e estéticas. E então, no ano de 2012, fui contemplado com a Bolsa Interações Estéticas no edital do MinC e da Funarte com a proposta de lançar um olhar sobre os trabalhos realizados no coletivo a fim de investigar procedimentos criativos de encenação e dramaturgia na temática trans.

*BR-Trans: Cartografia artística e social do universo trans no Brasil*, como o projeto era intitulado originalmente, surgiu no deslocamento da cidade de Fortaleza, no Ceará, para a cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, traçando uma pesquisa teórica e prática entre dois polos regionais do país, identificando e comparando semelhanças e contradições no universo trans (travestis, transexuais e transformistas) dos dois lugares. O objetivo era a montagem de um espetáculo solo que partisse dessa minha experiência de seis meses de residência na capital gaúcha (PEREIRA, 2017, p. 11-12).

A peça mistura pesquisa, criação e histórias de vida do próprio autor/ator com a de travestis, transformistas e transexuais com as quais Silvero Pereira fez uma espécie de laboratório em seu processo de compreender o universo desses sujeitos para dar vida ao espetáculo, como ele mesmo explica: “Foi necessário observar e absorver o modo de vida das travestis, transexuais e transformistas gaúchas nas boates, nas ruas, no presídio central, nas universidades e na forma como a sociedade reagia à presença dessas meninas no cotidiano” (PEREIRA, 2017, p. 12).

A peça recebeu apoio do extinto Ministério da Cultura (MinC) e da Funarte, via edital Bolsa Interações Estética (2012), e trazia como subtítulo cartografia artística e social do universo trans no Brasil. Como espetáculo, *BR-Trans* foi indicada, em 2015, aos prêmios da Associação de Produtores de teatro (APTR) nas categorias de ator e autor, e Questão de Crítica nas categorias de autor, direção e espetáculo. Ainda em 2015, recebeu

o prêmio Aplauso Brasil nas categorias ator, espetáculo e dramaturgia e foi vencedora na categoria de melhor espetáculo no Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga. Ficou entre as dez melhores peças do ano de 2015, segundo os jornais *O Globo* e *O Estadão*.

Na orelha que escreve para a segunda edição da peça, que saiu pela editora Codogó em 2017, João Silvério Trevisan insere o texto de *BR-Trans* na tradição do travestismo que não é estranho à vida brasileira. Aliás, é um dos traços que caracterizam a cultura brasileira em áreas como “o teatro, o cabaré e o cinema até festas primordiais, como o carnaval, e a prática religiosa, como os credos afro-brasileiros com seus orixás andróginos”. Constitui, pois, uma cultura que precisa ser estudada e mais bem conhecida porque agrega “à vida brasileira elementos muito particulares que revelam uma maneira peculiar de ser” (TREVISAN, 2017, s/p).

Para Trevisan, Silvero Pereira realiza, com *BR-Trans*, um trabalho dramaturgicamente importante não só porque dialoga com essa tradição brasileira do travestismo/transgeneridade, mas, sobretudo, porque, ao trazer à cena essa tradição, o faz a partir de uma proposta de afirmação dos direitos da população trans. Para Jean Wyllys, que prefacia a segunda edição de *BR-Trans*, a peça se singulariza justamente por nascer das experiências de vida das travestis com quem o autor/ator conviveu e, a partir da tessitura dos vários relatos, procurar dar visibilidade para as minorias sociais e sexuais e servir como expressão de afetos e vivências negados socialmente.

A partir da linguagem e da colagem de situações dramáticas, trilha sonora e outros fragmentos textuais, a peça fala de solidão, de dor, de abandono, de violência, de superação, de anonimato, de desencontros que perpassam a existência de sujeitos trans. Nesse sentido, ela reveste-se de um acentuado caráter político e procura contribuir para a discussão sobre a luta de pessoas transgêneros em prol do direito de existir:

Sim, o texto identifica, nomeia, dá humanidade às vítimas da transfobia e da homofobia – quase sempre operando juntas e associadas, vigilantes que são das fronteiras de gênero erguidas pela cultura da dominação masculina e heterossexista –, que são reduzidas às estatísticas frias [...] (WYLLYS, 2017, p. 08-09).

Os movimentos de gênero dos sujeitos que não se identificam com seu sexo biológico são o fio que conduz a(s) ação(ões) dramáticas. As histórias narradas na peça estão, pois, marcadas pelo sangue das vítimas dos preconceitos, das violências que não se veem representadas nas e pelas normas hegemônicas de gênero.

## ATO I

### ***BR-TRANS: SUBJETIVIDADES TRANS EM TRÂNSITO E EM LUTA POR (RE)EXISTIR***

No texto escrito de *BR-Trans*, notamos de forma mais evidente um dos aspectos da peça: a preocupação em abordar, a partir de um conjunto de fragmentos de vida, a história de sujeitos transgêneros, os quais podem ser compreendidos como sujeitos que transitam entre o masculino e o feminino sem que para isso precisem ser reconhecidos a partir dos parâmetros de uma matriz biológica. Nas palavras de Laura Barcellar, transgênero é

Quem não se define nem bem como homem, nem bem como mulher, mas como uma pessoa que tem ambos dentro de si. Parece exótico, raríssimo, mas não é. Há uma quantidade imensa de gente que se veste – de vez em quando ou sempre – com roupas do outro sexo, para brincar na cama ou para simplesmente sentir-se como o homem ou a mulher que seu corpo não é.

Poucos são os transgêneros que andam por aí batendo no peito, mostrando sua flexibilidade de papéis. Os mais visíveis são os travestis que trabalham na rua, mas de modo algum esta fluidez se resume a homens – mulheres se passando por varões já foram observadas em todas as culturas do mundo, em todas as épocas – ou as trabalhadoras do sexo – fenômeno de heterossexuais de classe média que se travestem em grupos nas noites livres e cresce e já ganha o nome de *cross-dressing*.

É interessante notar que essa sensação de não pertencer exatamente a nenhum dos dois gêneros não tem nada a ver com orientação sexual. Um homem pode sentir-se atraído apenas por mulheres e querer experimentar vestidos e maquiagens. E uma lésbica pode passar a vida inteira satisfeita com o próprio corpo, sem a menor vontade de usar roupas ou assumir papéis masculinos (BACELLAR, 1999, p. 07).

Sob a designação de transgêneros, temos, portanto, transexuais, travestis, transformistas, drag kings, drag queens, gays afeminados, lésbicas masculinizadas assim como todos aqueles sujeitos e sujeitas que, de uma forma ou de outra, não se sintam confortáveis com o próprio gênero (FERNANDES, 2016, p. 19). Logo, o universo trans não é tão homogêneo como se pode pensar. Ele é marcado por uma pluralidade de sujeitos que se aproximam porque, cada um a sua maneira, a partir dos usos do corpo e das vivências da sexualidade, transgridem as normas de gêneros. É esse universo que serviu, como dissemos na seção anterior, como laboratório para a construção da peça *BR-Trans* e, ao mesmo tempo, serve como eixo em torno do qual a ação da peça gravita.

Cada um dos dezesseis fragmentos (catorze cenas, mais um prelúdio e um prólogo) que estruturam *BR-Trans* compõe um mosaico maior que, em seu conjunto, apresenta uma existência perpassada e, ao mesmo tempo, estilhaçada pela violência, pelo medo, pela solidão, pela morte, como deixa bem nítido a CENA I:

Eu senti medo. Medo do escuro, da velocidade dos carros, do fato de haver muitas pessoas circulando, dos olhares inquisidores; medo da violência e da polícia, medo de não ser aceito ou cometer alguma ‘gafe’, medo de emoções e situações desconhecidas. Principalmente medo de tocar mais uma vez nesse assunto.

O medo foi um sentimento importante para mim que percebi que esse não é um privilégio meu, de artista inquieto. O medo é uma constante na vida delas: medo de não ter casa, de não ter comida, de não ter amor, de ser socialmente excluída, de ser agredida no meio da rua, da violência, da solidão e da morte (PEREIRA, 2017, p. 23-24).

A fala acima não só revela a identificação do ator performático<sup>1</sup> com os sujeitos *trans* no medo que os une e costura suas existências, mas revela ao leitor/espectador o compromisso político da peça, isto é, voltar-se para a condição de sujeitos *trans* em uma sociedade bastante preconceituosa e violenta na qual tais sujeitos que subvertem a norma binária de gênero não têm direito à vida. O texto assume, portanto, um caráter de denúncia das LGTBFobias que grassam em nosso país e no mundo.

Todavia, de outro ângulo, percebemos que esse aspecto político de *BR-Trans* nos leva a outra reflexão: o lugar que o corpo ocupa nessa discussão e como os discursos sobre tal categoria são ressignificados a partir dos usos e das formas de que se valem os sujeitos *trans* para se inscreverem em nossa sociedade, rompendo com os discursos cristalizados que insistem em ver o corpo como uma entidade imutável, e não produto de uma cultura, e que, por isso, desconsideram que “o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (GROSZ, 2000, p. 84).

Concebido dessa forma, o corpo é ancoragem de identidades e de diferenças e sempre será falado, invadido, investigado, ressignificado e perpassado por “marcas diversas com e através de práticas afetivas, políticas, esportivas, estéticas, dentre outras” (ALVARENGA E DAL’IGNA, 2012, p. 53). Logo, “O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual” (WOODWARD, 2009, p.15).

---

<sup>1</sup> De acordo com Costa (2017), citando Féral (2015), denomina-se de ator performático aquele que, em cena, não pode ser identificado como uma personagem da peça.

Os sujeitos trans de *BR-Trans* trazem à tona a fluidez e a pluralidade das identidades sexuais, de maneira que não podemos pensá-los a partir de perspectivas essencialistas, como é problematizado na CENA IX, intitulada de Masculino e Feminino:

Sentimentos, desejos, angústias. Minha vida inteira eu fui criada como menino, aprendendo que há coisas masculinas e coisas femininas, papéis sociais diferentes que devem ser seguidos, que os comportamentos devem ser diferentes, as brincadeiras diferentes, os modos de falar, andar e vestir devem ser diferentes. Mas nada disso fazia sentido pra mim, tudo parecia estranho. Com a família, sempre foi tudo complicado. Desde quando me entendo por gente, a relação com meus pais foi difícil, porque depois dos meus sete anos de idade a feminilidade começou a aflorar em mim, por todos os meus poros, e começaram as cobranças. Me diziam: senta como homem, come que nem homem, caminha que nem homem, fala que nem homem... E eu não conseguia, porque eu não estava falando como mulher. Eu estava sendo como eu era! (PEREIRA, 2017, p. 35-36).

A fala acima revela que as personagens trans põem em xeque todo e qualquer essencialismo e nos impele a reconhecer que o par masculino/feminino não é um operador de leitura adequado para compreendermos a pluralidade de sujeitos e a diversidade sexual existente na sociedade, ainda que o masculino/feminino possa ser apreendido a partir de atos repetidos através de um corpo que fala, como sugerem as vozes sociais que procuram empurrar a personagem para a ordem do masculino na cena acima (“Me diziam: senta como homem, come que nem homem, caminha que nem homem, fala que nem homem...”). Essa ritualização, quando realizada por sujeitos transgêneros, não os aproxima dos modelos de masculino e feminino socialmente referendados, uma vez que a ritualização empreendida por sujeitos trans não visa alocá-los na ordem do masculino ou do feminino (“E eu não conseguia, porque eu não estava falando como mulher. Eu estava sendo como eu era!”), como socialmente referendados, e ocorre a partir do excesso, do exagero do que venha a ser feminino ou masculino. Ainda assim, essa repetição é necessária porque a identidade não existe fora dos atos de fala que lhe dão sustentação (PINTO, 2002). Ao revelar na CENA IX que não se reconhecia nos modelos de masculinidade a que era impelida e ao dizer que, embora se identificasse com a esfera do feminino, não estava querendo ser mulher, porque estava sendo quem era, a personagem torce as noções cristalizadas de masculino e feminino e nos leva a pensar para além desse binarismo, revelando-se ser o que não é, ou seja, uma espécie de paródia dos modelos de masculinidade e feminilidade de que se afasta e, por isso, é vítima de estigma.

O texto de *BR-Trans* é um duplo corpo: no corpo estático da página emergem, a partir de um gesto escritural, corpos de sujeitos “estranhos” que põem em xeque modelos de masculinidade e de feminilidade hegemônicos:

Os indivíduos que subvertem a fronteira binária e normativa da relação sexo-gênero são denominados como transgêneros – pessoas cuja percepção de gênero não condiz com o entendimento naturalizante no qual a biologia é o único destino. O termo ‘transgênero’ não se limita apenas a um determinado grupo, mas, sim, a todos os/as que possuem um sentimento de incongruência em relação às possibilidades de vivenciar a masculinidade e a feminilidade. As manifestações transgêneras são múltiplas e diversas, porém no Brasil este termo ainda não é muito utilizado (LANZ, 2014), sendo substituído pelo termo: ‘trans’. A transexualidade encontra-se inserida dentro das possibilidades trans, mas, apesar de possuir um caráter subversivo em relação às normas binárias de gênero, nem todas as pessoas transexuais desejam subverter a relação binária, e para muitas transexuais prevalece o desejo pelo reconhecimento social dentro do padrão de gênero ao qual se identificam (PEREIRA e COSTA Jr., 2019, p. 149-150).

Transgênero é, portanto, um termo guarda-chuva que, como afirma Bento (2016, p. 45), é marcado por certo “desejo de colonização das diferenças”. Isso não o deslegitima como elemento de autodeterminação identitária, mas é preciso ter em mente que tal marcador, quando aplicado a identidades coletivas, leva inevitavelmente a silenciamentos. Diante da precariedade da linguagem em não apresentar um termo que pudesse englobar a multiplicidade identitária existente, entendemos por transgênero alguém que, não se definindo como homem ou mulher, atua no trânsito ou nas margens do gênero. Logo, transgênero é um termo utilizado para designar alguém que se sente como “gênero oposto, ou pertence[ente] a ambos ou nenhum dos dois sexos tradicionais, incluindo travestis, transexuais, intersexuais, *drag queens* e *drag kings*” (JAYME, 2010 apud DAVI e BRUNS, 2017, p. 61). São identidades fluídas que deslizam em meio às ideias cristalizadas de masculino e feminino, aproximando-as, mas, ao mesmo tempo, embaralhando-as e pondo em xeque as crenças legitimadas sobre a fixidez dos papéis de gênero e sobre a centralidade do binarismo masculino/feminino para pensar as identidades sexuais, como sugere o início da peça, quando, recepcionando os espectadores, o ator performático vai se transformando em Gisele Almodóvar à medida que vai incorporando em seu corpo alguns adereços (saltos, brincos) que vão marcar o trânsito ator/Gisele, sinalizando para esse movimento de fluxos identitários que perpassam toda a peça, tanto que há momentos em que o ator não sabe mais se é ele ou



Gisele que está no palco do teatro ou da vida, uma vez que, de tanto transitarem pelo mesmo corpo, as identidades se confundem:

Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. É até uma sensação mais engraçada, meio esquizofrênica. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele. Por exemplo, se eu sair de Gisele numa noite e no dia seguinte esquecer de tirar o esmalte das unhas e decidir fazer qualquer coisa cotidiana como pagar uma passagem de ônibus, comprar um pão numa padaria, as pessoas ficam olhando para mim vestido como Silvero, mas com as unhas de Gisele. Na verdade eu não posso criticar a criatura, porque nem eu sei, naquele momento, que parte do corpo é o Silvero e que parte do corpo é Gisele (PEREIRA, 2017, p. 22).

Como termo guarda-chuva que é, *transgênero* engloba uma miríade de identidades que, no entanto, não deixam de se diferenciar umas das outras. Uma travesti não se confunde com uma transformista. Esta não se confunde com aquela, tampouco pode ser confundida como uma transexual. O universo trans é, portanto, marcado por uma diversidade de identidades que, ao mesmo tempo em que apresentam suas singularidades, se interpenetram de forma que não podem ser reduzidas a um único demarcador identitário. Entretanto, há um traço que une, e ao mesmo tempo separa, todas as identidades do universo trans: trata-se do processo de montagem por que cada corpo trans passa e que permite que os sujeitos trans rasurem o binarismo identitário, embora, nesse processo, uns desejem reivindicar “uma” identidade de gênero e outros reivindicuem “a legitimidade dos trânsitos, inclusive corporais, entre os gêneros” (BENTO, 2006, p. 85). Pela montagem, que envolve um código próprio do qual fazem parte acessórios, gestos, falas, os sujeitos trans mudam o corpo, o próprio nome e se diferenciam uns dos outros (DAVI e BRUNS, 2017) e o fazem sem se atrelar a um referente biológico. Pelo contrário, os referentes biológicos são parodiados e exagerados a tal ponto que a referência a eles se esmaece e os lugares sexuais são postos em questão.

Por exemplo, para as transformistas, além da imagem, há toda uma gestualidade e uma colocação cênica que lhes permitem apresentar-se como masculino ou feminino. Muitas, durante o dia, apresentam-se como homens e, à noite, como mulheres, como podemos perceber na CENA IV, em que se narra a história de Marcelly, que, fugindo da violência familiar, migra do interior para a cidade grande, onde, inicialmente, passa a viver da noite e conhece Katy:

No seu primeiro dia de trabalho, conheceu Katy, nossa Branca de Neve, pois esta já havia sido expulsa do palácio e trabalhava na noite prestando serviços para anões, príncipes e outros mais. Assim, Branca de Neve e Cinderela [Marcelly] se tornaram grandes amigas. Branca mostrou para Cindy coisas importantes como maçãs envenenadas, madrastas, silicones, cafetinas, hormônios, necas, odaras, erês, elzas e, o mais importante de todos: o feitiço de Áquila. De dia a realidade, à noite Michelle Pfeiffer (PEREIRA, 2017, p. 30).

O trecho da cena acima mostra a iniciação de Marcelly na noite e ao universo LGBTTIAP+. Mas gostaríamos de destacar que essa inserção é marcada pela apropriação de ritos, práticas, linguagem e procedimentos próprios de tal universo sem os quais Marcelly não conseguirá se inserir plenamente. Inclusive, há a necessidade de passagem de uma identidade para outra, como se sugere no trecho em que se diz que o mais importante para Marcelly é aprender o feitiço de Áquila: “De dia a realidade, à noite Michelle Pfeiffer” (PEREIRA, 2017, p. 30). Não é à toa o nome do feitiço. Ele remete a um filme lançado em 1985 cujos protagonistas estão separados por uma maldição que os impede de viver juntos: a jovem amante, de dia, se transforma em águia; o jovem amante, por sua vez, à noite, se torna um lobo. Ambos são assim condenados a viver separados, a menos que o feitiço seja quebrado.

No caso de *BR-Trans*, parece que não há a possibilidade de desfazer-se do feitiço. Pelo contrário, a personagem precisa se apropriar dele se quiser garantir a própria vida. Para tanto, ela precisa transformar a identidade inicial em uma outra que a aproxime de uma Michelle Pfeiffer, atriz que atuou como a jovem amante protagonista do filme *O feitiço de Áquila* e que serve como modelo de feminilidade socialmente aceita. A transformação por que Marcelly precisa passar é feita a partir de maquiagem, roupa, acessórios e outros artifícios que modelam seios onde não havia, deixam os quadris mais esguios e ocultam, em parte, uma identidade para que outra seja construída. Trata-se de um processo que, em alguns casos, é marcado por certo exagero na maquiagem, na roupa, nos acessórios, no colorido do cabelo, de maneira que se chega à construção de paródias do padrão de feminilidade legitimado socialmente e, por consequência, ao questionamento dos limites e dos modelos impostos a esse padrão. Ao final da cena, sabemos que Marcelly não conseguiu trabalhar na noite, mas não negou sua identidade trans, como aconteceu com Babi, cuja história de vida ficamos sabendo na CENA XIV:

O sonho de Babi era ser atriz. Ela começou a realizar esse sonho fazendo show de transformismo em boate, até que ela deu sorte. Um

diretor de teatro famoso foi assisti-la e a convidou para fazer parte de um espetáculo de repertório de seu grupo.

– Bah, não acreditei. Essas coisas com viado é tudo bagunça e confusão! Mas ele me disse que seria no Teatro São Pedro [...]. Cheguei lá e fui super bem tratada [...]. era até pra eu cantar uma música bem bonita que eu conhecia desde criança que contava um pouco da minha história. [...]. Foi um momento ímpar que eu não tenho como explicar.

*O ator vai até o microfone e canta ‘Geni e o Zepelim’, de Chico Buarque. Na última estrofe da música, ele troca o nome de Geni por Babi.*

*Ao fundo, as seguintes palavras são projetadas em movimento:*

*Hoje, Babi mora em Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Se um dia você quiser ligar para a cada dela e falar com ela, chame pelo Carlos. A família detesta que a chamem de Babi. (PEREIRA, 2017, p. 44-45).*

Babi, cuja história de vida encerra a peça, não foi assassinada, mas continua vivendo, tendo sua subjetividade trans/travesti desrespeitada, uma vez que precisou negar quem é para assumir uma identidade e uma subjetividade impostas pelo seu círculo familiar. Em Babi, vemos o conflito entre a identidade de gênero feminina e o sexo masculino com que nasceu. Por isso, o investimento em transformações no próprio corpo para ficar mais femininas, uma vez que as travestis tomam como parâmetro para a própria identidade o que o imaginário social determina como “feminino”. Dialogando com esse imaginário, produzem cocriações e subversões. Entretanto, como salienta Nascimento (2021, p. 25), “algumas identidades de gênero se reivindicam dentro de uma vivência das feminilidades, mas não se sentem contempladas na categoria das mulheridades, como algumas travestis e pessoas não binárias femininas”. Não se sentem porque não se identificam com processos sociais que perpassam as mulheridades e sinalizam, portanto, para as diversas formas de ser mulher.

O conflito entre o sexo com que se nasce e a identidade de gênero que marca o modo subjetivo como a pessoa se vê no mundo é o que vai diferenciar homens e mulheres trans:

O que faz um sujeito afirmar que pertence a outro gênero é um sentimento; para muitos transexuais, a transformação do corpo por meio dos hormônios já é suficiente para lhes garantir um sentido de identidade, eles não reivindicam, portanto, a transgenitalização (BENTO, 2006, p. 44-45).

As mulheres trans, em razão da genitália com que nasceram, recebem nome masculino, mas não se enxergam como homens. Os homens trans, por sua vez, também por causa da genitália, recebem nomes femininos, mas não se veem como mulheres. Esses

sujeitos evidenciam, portanto, que o sexo/biologia/órgão sexual não determina, necessariamente, o gênero de uma pessoa e que não há uma correlação determinista entre sexo-gênero-desejo e prática sexual (COLLING, 2016). Assim, por exemplo, dependendo da situação, uma pessoa transgênero pode, em determinado momento da vida, se considerar como travesti e, ao mesmo tempo, se apresentar como transexual. Isso é possível porque, cada vez mais, a ideia de uma identidade fixa vem perdendo força e a diversidade de sujeitos que rasuram os marcadores identitários evidencia o quanto as identidades são plurais, fluidas, cambiantes e se interpenetram e se potencializam os deslocamentos entre corpo e sexualidade, entre corpo e subjetividade, entre corpo e as performances de gênero (BENTO, 2006).

Apropriando-nos do que afirma Bento (2006), podemos dizer que, em *BR-Trans*, o corpo é um significante que se apresenta em contínuo processo de construção e com significados múltiplos. Como o corpo é o que marca a nossa experiência no mundo, ele não é apenas um elemento biológico, é também atravessado pelas experiências que conformam a(s) subjetividade(s) que o animam. Existência e subjetividade se amalgamam no próprio corpo. Isso faz com que o corpo trans seja perpassado por singularidades que apenas um corpo abjeto pode ter na busca por garantir a própria existência. Nesse caso, o corpo trans é espaço de embates. O primeiro embate ocorre quando o sujeito trans, ainda jovem, apercebe-se de que seu corpo não corresponde à subjetividade que o anima. Essa percepção manifesta-se no conflito entre identidade de gênero e orientação do desejo sexual, como pode servir de exemplo a história de Bruna, que é contada na CENA V:

Eu conheci Bruna no Rio de Janeiro. Ela trabalha de segunda a sexta pro serviço militar. Bruna é transexual. Ela mora com um rapaz de 22 anos que é completamente apaixonado por ela.

[...]

Bruna está sendo aposentada pelo serviço militar, diagnosticada com distúrbio bipolar. A primeira coisa que ela vai fazer quando sair é colocar peitos, deixar os cabelos crescerem e se casar! (PEREIRA, 2017, p. 31-32).

Bruna está sendo dispensada do serviço militar não porque ela seja bipolar, mas porque seu corpo e sua subjetividade não se enquadram no que a instituição em que ela trabalha reconhece como legítimo. Por isso, ao dizer que, ao ser dispensada, a primeira coisa que vai fazer é “colocar peitos, deixar os cabelos crescerem e se casar”, Bruna age dentro de um outro embate: lutar e resistir para que seu corpo e sua subjetividade não

sejam domesticados e docilizados a partir de discursos e aparatos de controle que se pautam na heterossexualidade compulsória como único modelo válido para pensar corpo e sexualidade.

Logo, o corpo trans é espaço de luta e resistência para garantir a própria existência em uma sociedade que, frente a outros corpos, não o reconhece como um corpo legítimo. Nesse sentido, talvez possamos dizer que o corpo trans é, ainda que os sujeitos trans não tenham consciência disso, um corpo para o qual a desordem de gênero passa a ser um elemento constitutivo. Pensando a partir da filosofia de Merleau-Ponty, Davi e Bruns (2017, p. 59) pontuam que, para o filósofo francês, a existência é um ato de engajamento que está vinculado à própria corporeidade: “Isto nos revela que nossa experiência desta unidade viva de nós mesmos e do mundo se concentra, como em sua origem e sua manifestação, na experiência do corpo próprio”. Dentro dessa perspectiva, o corpo não é um objeto que é possuído, mas se configura como um meio de estar no mundo. Logo, “eu sou meu corpo”. Essa perspectiva coaduna-se muito bem à reflexão que ensejamos fazer aqui sobre o corpo trans, uma vez que as reflexões sobre tal corpo não podem deixar de lado as vivências trans em uma sociedade que marginaliza corpos e sujeitos trans: “o corpo é o veículo do ser no mundo; ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, se confundir com certos projetos e se engajar neles continuamente” (MERLEAU-PONTY, 2006 *apud* DAVI e BRUN, 2017, p. 60).

A corporeidade é, portanto, fundamental para a nossa existência no mundo e, como tal, ela não pode ser desvinculada da vivência da sexualidade e vai além dos aspectos biológicos e orgânicos, já que “está mergulhada em um contexto histórico-social que dá sentido aos diversos ajustamentos técnicos, aos aparatos medicamentosos e aos procedimentos cirúrgicos utilizados pelas pessoas” (NÓBREGA, 2010 *apud* DAVI e BRUNS, 2015, p. 329). Davi e Bruns, apoiando-se na filosofia de Merleau-Ponty, vão reiterar que o corpo precisa ser considerado com um meio de comunicação com o mundo e não apenas um simples objeto, dentre outros, no mundo. Dentro dessa perspectiva, corpo e subjetividade não se separam.

E isso fica muito nítido quando pensamos nas personagens trans que perpassam a peça *BR-Trans*, já que seus corpos conformam as subjetividades de tais personagens, assim como estas subjetividades delineiam os corpos dos próprios personagens, inclusive apontando para técnicas de intervenção, para que não haja a dissociação entre corpo e subjetividade, como no caso de Bruna, relatado na CENA V, em que se conta que ela, quando for aposentada do serviço militar, “a primeira coisa eu vai fazer quando sair é

colocar peitos, deixar os cabelos crescerem e se casar!” (PEREIRA, 2017, p. 32). Aqui, o crescimento do cabelo e o implante de silicone são ações/intervenções que visam a alterações no corpo para evitar uma disforia entre gênero e subjetividade.

O corpo é, então, o nosso ponto de apoio no mundo. Por isso, reiteram Davi e Bruns (2017), que na filosofia de Merleau-Ponty, a substância pensante não existe separada da substância corpórea. No corpo, as personagens de *BR-Trans* trazem experiências que se subjetivam no enfrentamento dos padrões normativos e na instauração de uma estilística de existir que não se fixa em uma única corporeidade, uma só subjetividade, mas, sim, no trânsito entre elas. Dentre o conjunto de personagens que aparecem ao longo da peça, Gisele Almodóvar é a que melhor performa esse trânsito identitário, tendo em vista que as demais personagens, embora transitem também, o fazem com o intuito de fixar-se em uma identidade e, assim, “corrigir” a disforia de gênero que experimentam.

*BR-Trans* apropria-se do corpo como um texto que pode falar de sujeitos cuja existência está inapelavelmente atrelada ao próprio corpo e que é reconhecido como estranho por quem está acostumado a pensar o corpo dentro de certa normatividade. Tendemos a categorizar como estranhas “determinadas coisas que estão dentro do campo do que é ameaçador” (FREUD, 1996, p. 237), assustador, enfim, aquilo que provoca medo, repulsa e aflição e, conseqüentemente, desperta em nós sentimentos de natureza negativa. Logo, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” que vem a se tornar estranho e assustador (FREUD, 1996, p.238). Para Freud, o estranho, então, seria um conteúdo psíquico que, reprimido, retorna ao consciente sob a forma daquilo que nos amedronta. Assim, o “estranho não é nada novo ou alheio, porém é algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou através do processo de repressão” (FREUD, 1996, 258). A estranheza que sentimos se deve, talvez, ao fato de que o que deveria ter permanecido oculto tenha vindo à luz. Nesse sentido, em que medida sujeitos trans podem ser vistos como estranhos? Se por estranho, entendermos aquilo que é, ao mesmo tempo, familiar e não-familiar?

Os sujeitos trans são familiares porque remetem, a princípio, à imagem de feminino e de masculino a que estamos acostumados socialmente e que referendamos como válidas. Logo, por exagerar fisicamente esse feminino ou esse masculino familiar, os sujeitos trans geram estranhamento em quem os vê, porque o corpo trans problematiza a desnaturalização da relação entre o sujeito e seu corpo, promovendo uma espécie de

estranhamento potencialmente capaz de despertar a consciência de que as normas e regulações (sociais, políticas, econômicas) sobre o corpo não são naturais, ainda que se apresentem como sendo naturais.

A própria peça, enquanto texto dramático, se afigura como um corpo estranho porque, como leitor, não temos certeza dos limites do que é a ação dramática, de quem conduz tal ação. Aliás, o próprio autor, em nota ao texto da peça, explica:

O texto de BR-Trans não segue uma estrutura aristotélica, nem mesmo tenta dar início e fim às tantas histórias que vivenciei. Muitas das histórias vão se misturando, e às vezes se confundem com a minha história pessoal. Essa é uma prática na minha construção do texto documental, em que busco dar uma costura e criar uma confusão entre o pesquisador e seu objeto, tornando-os um só corpo, uma só história, uma construção de questionamento e provocação social, por vezes chegando a confundir o público sobre se aquilo que escuta é fato ou ficção, se é sobre o entrevistado ou o entrevistador (PEREIRA, 2017, p. 53).

A peça já, em sua fatura estrutural, aponta para as sinuosidades de um processo que muitas vezes não é continuado tampouco linear e serve como espaço de trânsito por meio do qual o autor se transmuda em ator performático e vai dando visibilidade à história de vida de sujeitos cuja existência está marcada pela relação indissolúvel com o próprio corpo.

O corpo seria, então, uma máquina cujo funcionamento estaria determinado por um manual de funcionamento e de conduta que regula a existência e o tempo da própria máquina-corpo. Quando esta passa a funcionar fora dos padrões impostos pelo manual, ela se desvia do que foi programado. Ou seja, como máquina, o corpo deve garantir uma produção, funcionando de acordo com determinado fim. Entretanto, quando o corpo foge aos padrões, às instrumentalizações que lhe foram impostas pela sociedade capitalista, ele não se configura mais simplesmente como uma máquina-corpo, corpo-máquina, mas, sim, um corpo sem órgãos – CsO, conforme o pensamento de Deleuze e Guatarri (2011). Como integrante de corpo-máquina, a produção de subjetividade, em nossa sociedade, é controlada; como integrante de um CsO, a produção dessa subjetividade segue um curso que não se fixa a um centro ou fim pré-estabelecidos porque o fim do CsO é potencializar o desejo, a existência do corpo para outros caminhos e formas não, antes, pensados ou regulados. O CsO não se deixa regular.

As máquinas-corpos tentam reter o fluxo, ou melhor, fazê-lo correr em uma única direção ou um único sentido. O CsO impele o fluxo a ser fluxo, não condicionando o seu

curso, não seguindo as hierarquizações entre os órgãos: “O corpo sem órgãos não é o testemunho de um nada original, nem o resto de uma totalidade perdida. E, sobretudo, ele não é uma projeção: nada tem a ver com o corpo próprio ou com uma imagem do corpo. É o corpo sem imagem” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 21). Enfim, o CsO não nega os órgãos, mas, sim, a tirania imposta pelo organismo que prende e limita a potencialidade dos órgãos. O CsO possui um caráter fluido e deslizante de maneira que, “[...] por mais que as máquinas-órgãos se enganchem sobre o corpo sem órgãos, este permanece sem órgãos e nem volta a ser organismo no sentido usual da palavra” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 29). O importante não é a presença, a existência de um órgão, mas a emoção vivida de um órgão: “emoção situada fora do ponto particular em que o espírito a busca... emoção que dá ao espírito o som sublevador da matéria, para onde toda a alma escorre e arde” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 34). Como máquina-corpo, o desejo é controlado, regulado, adestrado; como CsO, já que não existe um organismo aprisionando os órgãos, o desejo desliza, flui para além das amarras, das repetições, da anestesia que a sociedade capitalista imputou ao corpo para tê-lo sob seu controle.

Isso faz com que os corpos trans, como o dos sujeitos de *BR-Trans*, sejam projetados para o universo de um CsO, território esse marcado pelas rupturas com o que é socialmente institucionalizado bem como pelas experimentações no próprio corpo que não se fixa em padrões e na própria existência assentada em experiências errantes que potencializam os processos de produção de subjetividade: “É um estranho sujeito, sem identidade fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejanças, definido pela parte que toma do produto, recolhendo em toda parte o prêmio de um devir ou de um avatar, nascendo dos estados que ele consome e renascendo em cada estado” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 30). Nos deslocamentos dos sujeitos trans da obra de Silvero Pereira, o CsO de tais sujeitos aponta para novas formas de ver, viver e (re)existir que desautomatizam as formas de existência institucionalizadas socialmente.

A abordagem que Silvero Pereira faz, em *BR-Trans*, das subjetividades trans não toma a biologia como referência. As experiências trans que aparecem ao longo da peça são apresentadas a partir “das performances que os sujeitos atualizam em suas práticas cotidianas para serem reconhecidos como membros legítimos do gênero com o qual se identificam” e que estaria em discordância com a sua genitália (SIQUEIRA, 2006, p. 11). A peça, ao trazer à luz personagens trans, instiga uma reflexão sobre experiências identitárias que passaram a passos largos nos estudos sobre relações de gênero,



obrigando-nos a quebrar o silêncio teórico que se abateu sobre travestis, transexuais, lésbicas, gays, transgêneros e que, de certa forma, contribuiu para “a patologização dos gêneros e das sexualidades que se organizam em divergências às normas de gênero e à heteronormatividade” (SIQUEIRA, 2006, p. 12).

Não notamos nos sujeitos que transitam em *BR-Trans* a expressão do conflito identitário decorrente da não correlação entre gênero, sexualidade e corpo, talvez porque eles tenham estilizado tanto corpo que não há mais dissociação entre corpo e subjetividade trans, como podemos perceber nesta fala da CENA IX:

Consegui um emprego. Vendedora numa livraria. As pessoas não sabiam se estavam sendo atendidas por um homem ou por uma mulher. Isso fez o gerente da loja achar que era constrangedor para os clientes e, assim, fui demitida.

Depois fui trabalhar como auxiliar de cabeleireiro onde conheci vários gays, e, em seguida, as trans. Foi quando comecei a entrar de fato nesse universo. Eu já estava bem feminina e os clientes começaram a me ‘cantar’. A dona do salão, uma travesti cinquentona, ficou com ciúmes e me demitiu.

Então, sem casa, sem família, sem estudo, sem religião e sem profissão, acabei na prostituição (PEREIRA, 2017, p. 37).

O uso da linguagem no feminino assim como a confissão de que “já estava bem feminina” revelam a estilização por que passara a personagem acima, de modo que corpo e subjetividade estão alinhados, e, por isso mesmo, ela é execrada pela sociedade que lhe interdita as condições de uma vida digna, impele-a para a sarjeta e a obriga a fazer da prostituição o único destino possível. Por isso, notamos, em *BR-Trans*, a preocupação em trazer para a cena o sofrimento advindo das coerções de uma sociedade que está vigilante para evitar qualquer deslize identitário e, por extensão, para inibir a existência de sujeitos de/com corpos anormais que, por sua vez, como afirma Bento (2006), não deixam de ser “arquivos vivos de histórias de exclusão”, como serve de exemplo a CENA XII, em que se conta a história de Gisberta, transexual brasileira que foi assassinada em Portugal. A peça de Silvero Pereira funciona como uma junção de vários desses corpos-arquivos que “embaralham as fronteiras entre o natural e o artificial, o real e fictício e que denunciam que, implícita ou explicitamente, as normas de gênero não conseguem um consenso na vida social” (BENTO, 2006, p. 19-20). As verdades sobre os corpos, sobre o que é ser homem ou mulher são postas em xeque a partir da existência de corpos trans, como podemos exemplificar a partir da personagem Bruna, que está sendo dispensada do serviço militar porque reivindica para si a identidade trans.

Bruna promove, portanto, a desordem de gênero e, de certa forma, não existe, não só porque dispositivos legais, como a junta médica do serviço militar, dizem isso ao concederem-lhe a dispensa do serviço porque diagnosticam distúrbio de personalidade e não uma forma de, via performance, “atualizar, nas práticas de gênero, interpretações sobre o masculino e o feminino” (BENTO, 2006, p. 22); como também a própria Bruna não se reconhece no corpo que apresentava, daí por que a necessidade de intervenções para que ele se aproxime de um corpo sexuado considerado legítimo. O não reconhecimento não quer dizer que haja um horror ao corpo, mas, conforme advoga Bento (2006), como o corpo é instável, flexível, retocável, plástico, muitos sujeitos trans desejam que seu corpo tenha “uma estética apropriada ao gênero identificado que [lhes] conferirá legitimidade para transitar na ordem dicotomizada dos gêneros” (BENTO, 2006, p. 24). Ou seja, a mudança no corpo não é para “ajustar” corpo, gênero e sexualidade, mas, sim, para garantir inteligibilidade social e para ser reconhecido como humano.

Nesse processo, os sujeitos trans assumem posições que vão de encontro às normatizações de gênero, as quais são regularizadas pela heteronormatividade. Por isso, ainda de acordo com Bento (2006), o gênero é “uma sofisticada tecnologia social heteronormativa operacionalizada pelas instituições médicas, linguísticas, domésticas, escolas e que produzem constantemente corpos-homens e corpos-mulheres” (BENTO, 2006, p. 87). Para que esses corpos adquiram a aparência de naturais, eles realizam “um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristalizou no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2010, p. 59). Nisso está, pois, o que Butler chama de performatividades de gênero, que faz com os sujeitos se aproximem ou se distanciem dos modelos normativos a partir de ações de linguagem.

Nesse caso, as identidades de gênero são a estilização de repetições de atos de linguagem que incidem sobre o nosso corpo, movimentos e ações. Essa estilização forma “a ilusão de um Eu atribuído de gênero imemorial” (BUTLER, 2019, p.214). Reconhecer que as identidades de gênero são performáticas é não aceitar um modelo essencial de identidade, ainda que a estilização de certos atos crie a ilusão de que esse modelo essencial exista. Por isso, não sendo fixas, as identidades de gênero podem ser múltiplas, diferentes e, conseqüentemente, algumas – como a dos sujeitos trans – podem subverter o padrão identitário que, ao criar uma ilusão convincente, se constitui em um objeto de

crença. Por isso, “aquilo que é entendido como identidade de gênero é uma performance apoiada em sanções sociais e tabus” (BUTLER, 2019, p. 214).

Dentro do pensamento de Butler, performance e performatividade não são termos intercambiáveis. Embora, inicialmente, ela tenha se referido à performance, o que pode ter levado a não distinção em relação à performatividade, os dois termos (performance e performatividade) não são correlatos. A performance está ligada à ação teatral e, como tal, há quem defenda que ela é irrepetível. Já a performatividade caracteriza-se por seu aspecto de repetição. Ela é a repetição de uma prática, de um ato, de uma ideia. Quando Butler afirma que um corpo performatiza, ela quer dizer que esse corpo repete um dado modelo, um certo script que permanecerá sendo repetido, de tal modo que passará a impressão de ser natural, mas essa repetição pode ser alterada em razão da mutabilidade do desejo, do corpo que pode desencadear, via linguagem, ações de transformação que culminarão em uma outra performance. Como explica Borba (2013, p. 450):

Entender gênero, sexo, sexualidade, raça, desejo como performativos não é meramente afirmar que eles são uma performance (num sentido estritamente teatral), mas sim que eles são produzidos na/pela/durante a performance sem uma essência que lhes serve de motivação.

As performances de gênero evidenciam que “o corpo é um processo ativo de incorporação de certas possibilidades culturais e históricas” e, como tal, não é apenas histórico, mas, conforme assinala a filosofia de Merleau-Ponty, sendo significado a partir das experiências com o mundo e não de uma essência preexistente, configura-se como “um conjunto de possibilidades a serem continuamente acionadas” (BUTLER, 2019, p. 215). Ao dizer que o corpo é a materialização de possibilidades, reconhecemos que essa materialização é intencional e que “As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos – essa diferença entre ser e fazer é fundamental. As pessoas, inclusive, fazem seus corpos de maneiras diferentes de outras pessoas que lhes são contemporâneas, das que as precederam e das que as sucederão” (BUTLER, 2019, p. 216). O corpo é, portanto, a incorporação de certas práticas socialmente condicionadas e perpassado por atos formadores de experiências subjetivas:

os corpos são transformados em gêneros por uma série de atos que são renovados, revisados e consolidados através do tempo. Do ponto de vista feminista, é possível tentar entender os corpos atribuídos de gênero como legados de atos sedimentados, em vez de uma estrutura predeterminada, uma essência ou um fato natural ou linguístico (BUTLER, 2019, p. 218).

Por isso, “A formulação dos corpos como modelo de dramatização ou performance de possibilidades oferece um caminho para entender como determinada convenção cultural” é incorporada ou performada” (BUTLER, 2019, p. 221). Butler está justificando por que o modelo do sistema da heterossexualidade compulsória é tido como natural, como o padrão em torno do qual tudo o mais gravita. Ou seja, a heterossexualidade, antes de ser um imperativo da natureza, é produto de uma construção histórico-social que se estabeleceu a partir da performatização de um conjunto de atos que, estilizados, ganham a feição de “naturais”:

[...] ações sociais demandam uma performance repetitiva. Essa repetição é uma reinterpretação e uma reexperimentação de um conjunto de significados socialmente estabelecidos; a forma ordinária e ritualizada da sua legitimação. Quando essa concepção de performance social é aplicada ao gênero, fica claro que, apesar de existirem corpos individuais que põem em prática essas significações se estilizando em modelos atribuídos de gênero, essas ‘ação’ também é pública. Tais ações têm dimensões temporais e coletivas e sua natureza pública não é inconsequente; a performance é realizada, também, com o objetivo estratégico de manter os gêneros num espectro binário. Em termos pedagógicos: a performance explicita leis sociais (BUTLER, 2019, p. 223).

Tomar o corpo como efeito de estilizações de atos performáticos implica compreender que ele é afetado por diretrizes sociais e históricas que se assentam em normas punitivas e regulatórias, principalmente para aqueles corpos que não seguem os padrões estabelecidos como válidos e cuja existência é posta em xeque e julgada como não legítima. Entretanto, a existência de tais corpos desviantes evidencia que não há nenhum comportamento humano que não seja não performático. Assim, não há uma identidade prefixada, uma personalidade, algo essencial que sustente os indivíduos: todo ato, toda fala, toda roupagem com que nos vestimos é performático. Antes mesmo de nascermos, já performatizamos a partir do que os nossos pais moldam para nos acomodar, e daí para frente vamos performatizando o que desejamos ser ou o que nos é importante:

Ainda quando se é uma ‘promessa’, um devir, há um conjunto de expectativas estruturadas numa complexa rede de pressuposições sobre comportamentos, gostos e subjetividades que acabam por antecipar o efeito que se supunha causa (BENTO, 2006, p. 87).

Nesse caso, afirma a referida estudiosa, não podemos pensar o corpo separando-o dos mecanismos do biopoder. Este, como lembra Rodrigues (2019), é um termo utilizado por Michel Foucault para designar o mecanismo de controle social que, surgido no século XVIII, tinha como objetivo disciplinar, controlar e também punir “os modos de vida dos indivíduos (inclusive em suas vidas privadas) e os arranjos sociais relativos aos rituais de uniões afetivas, reprodução, nascimento, doenças, morte, dentre outros possíveis usos do corpo, a fim de torná-los ‘corpos dóceis’, disciplinados, higienizados, organizados e úteis” (RODRIGUES, 2019, p. 29). Nesse sentido, segundo a referida autora, o biopoder, na acepção de Michel Foucault, equivale ao conceito de performatividade de Judith Butler, uma vez que a performatividade, e não a performance, é um construto cultural e social que, imposta antes mesmo do nascimento e composta por um conjunto de normas reguladoras dos comportamentos, é “incessantemente ensaiada ao longo de toda a vida do sujeito (e após a morte, paradoxalmente, ele tem funções a cumprir enquanto permanecer vivo na memórias dos que ficam).” (RODRIGUES, 2019, p. 29-30).

Nos regimes de controle estabelecidos pelo biopoder, devemos reconhecer o corpo como “um texto socialmente construído, um arquivo vivo da história do processo de produção-reprodução sexual” (BENTO, 2006, p. 87) em meio ao qual alguns códigos são naturalizados enquanto outros não são reconhecidos como humanos. Sendo um texto, nenhum corpo está livre dos investimentos discursivos. Por isso, ainda segundo Bento (2006, p. 89), “A materialidade do corpo deve ser analisada como efeito de um poder, e o sexo não é aquilo que alguém tem ou uma descrição estática. O sexo é uma das normas pelas quais ‘alguém’ simplesmente se torna viável, que qualifica um corpo para a vida inteligível”. Assim, os corpos que fogem às performances hegemônicas de gênero são, em um extremo, patologizados e classificados como identidades transtornadas (BENTO, 2006). Em outro extremo, são vistos como corpos não legítimos e, por isso, podem e devem ser mortos, eliminados, como podemos ler na CENA II em que se narra o assassinato de travestis:

[...] É noite, e talvez por isso elas costumam acontecer, pois no escuro será mais fácil esquecer. Mataram elas, um tiro na cabeça de cada uma. Em uma esquina dessas qualquer, onde o asfalto deixa de ser cinza ao ser iluminado pelos faróis vindos de caminhos distintos.

[...]

Juntas, deitadas naquele asfalto, onde já não eram mais tão diferentes. Ou nunca haviam sido, já que ali aprenderam a ser. Mas não demorou até que ouvissem o primeiro barulho e um líquido salgado escorresse por suas bochechas. Enquanto um líquido quente e escarlate como seu

batom pudesse lavar aquele chão. Antes, o tempo apenas de olhar uma à outra e darem as mãos. O que passou por suas cabeças para darem as mãos naquela hora? Isso nós nunca vamos saber. (PEREIRA, 2017, p. 25).

A peça *BR-Trans* é um mosaico de experiências de sujeitos que provocam, a partir de performances de gênero, fissuras nas normas de gênero. A experiência, aqui, é produtora de subjetividades dissidentes. Estas não decorrem apenas dos corpos dos sujeitos, mas também dos gestos, das interpretações e das negociações decorrentes das reiterações de atos performativos. Tais atos, materializados em cores, gestos, modelos, acessórios, como o faz Gisele Almodóvar, constituem paródias de gênero porque, por mais que se pautem em um modelo de feminino, objetivam se aproximar desse momento, mas ultrapassá-lo a partir do exagero e da implosão das normas reguladoras do que é um feminino socialmente aceito.

No caso de Gisele e de outros personagens de *BR-Trans*, elas executam uma paródia da paródia, uma vez que as idealizações de gênero em que se baseiam e que se pautam na ideia de “homem/mulher de verdade” são uma paródia de atos que reiteram o que é ser “um homem/mulher de verdade”. Entretanto, “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, 2006, p. 104). Por isso, travestis ou homens e mulheres trans não são homens/mulheres presos/as em um corpo equivocado. Acreditar nisso é defender que o gênero equivale à anatomia e negar os deslocamentos de gênero, inclusive, a própria pluralidade que perpassa tais deslocamentos, já que, em meio a “homens/mulheres em um corpo equivocado”, há aqueles cujo desejo está orientado para sujeitos do mesmo gênero.

Pensar a partir das normas hegemônicas de gênero é reconhecer que “a sexualidade normal é a heterossexual” e que o único deslocamento que pessoas trans realizam é entre corpo e gênero. Entretanto, os deslocamentos podem ser diversos: “Quando uma pessoa que já vive o primeiro deslocamento (corpo e gênero) escolhe como objeto de desejo uma pessoa que tem o mesmo gênero que o seu, produz-se um outro deslocamento” (BENTO, 2006, p.107). Tais deslocamentos desestabilizam as categorias de masculino e feminino, conforme construídas pelas normas de gênero, de maneira que o que passa a ser questionado é o que é um homem, o que é uma mulher:

Quando tais categorias são colocadas em dúvida, também se tornam confusas ou propiciam uma crise na ideia de uma identidade de gênero fundamentada no corpo. O real e o irreal começam a se confundir. O ‘real’, aquilo que invocamos como o conhecimento naturalizado do eu, é uma realidade que pode mudar (BENTO, 2006, p. 108).

A Natureza tem sido o parâmetro para pensar os corpos, os gêneros dos sujeitos de maneira que estes são definidos pela genitália que carregam e seus corpos são sujeitados a outros corpos. Por isso, como leitura crítica da diferença de sexo e gênero, Preciado (2019) propõe a contrassexualidade, isto é, a crítica ao contrato heterocentrado que estabeleceu performatividades normativas e as inscreveu nos corpos dos sujeitos como verdades biológicas (PRECIADO, 2019, p. 411). Pela contrassexualidade, no lugar de os corpos se reconhecerem pela Natureza, eles “se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes” (PRECIADO, 2019, p. 411). Os sujeitos não são seus corpos, mas são o que fazem com seus corpos. Isso faz com que os corpos sejam explorados em toda a sua potência significativa e não fiquem restritos às naturalizações do contrato heterocentrado. Conseqüentemente, ao propor a “desconstrução sistemática da naturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero”, a contrassexualidade “proclama a equivalência (e não a igualdade) de todos os corpos-sujeitos falantes que se comprometem com os termos do contrato contrassexual dedicado à busca do prazer-saber” (PRECIADO, 2019, p. 411-412). A contrassexualidade propõe, portanto, alternativas que se colocam em contraposição aos modelos hegemônicos de sexualidade, de corpo:

A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados ‘homem’, ‘mulher’, ‘homossexual’, ‘heterossexual’, ‘transsexual’, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (PRECIADO, 2019, p. 212).

Dentro dessa proposta, o sexo e o gênero constituem dispositivos de um sistema tecnológico bastante complexo que evidencia que “‘A Natureza Humana’ não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina, mas também órgão e plástico” (PRECIADO, 2019, p. 212). O objetivo da contrassexualidade é estudar “as transformações tecnológicas dos corpos sexuados e

generizados” (PRECIADO, 2019, p. 413). Nesse caso, não há a negação de que os corpos e as sexualidades sofrem as injunções históricas e sociais, mas tais incidências são repensadas e vistas como “mecanismos, estratégias e usos em um sistema tecnológico mais amplo e complexo” (PRECIADO, 2019, p. 413). A contrassexualidade propõe uma reflexão que questiona os dispositivos que circunscreveram o sexo como algo biológico e uma prática natural. Para Preciado (2019), seja como órgão, seja como prática, o sexo é uma tecnologia de dominação heterossexual responsável por limitar o corpo a certas zonas erógenas “em função da distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afetos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas” (PRECIADO, 2019, p. 414).

Como o sistema social em que vivemos assenta-se na premissa de que a heterossexualidade é a natureza válida, legítima, esse sistema produz um conjunto arbitrário de regulações sobre os corpos, as sexualidades. Por isso, para Preciado (2019), o sistema sexo/gênero é um sistema de escritura dentro do qual o corpo aparece como um texto socialmente construído e, como tal, esse mesmo corpo se configura como “um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados” (PRECIADO, 2019, p. 415). Nesse processo, a heterossexualidade se impõe a partir da repetição de códigos (gestos, atitudes, modos de ser e existir) que criam a ilusão de naturais e, como tal, são aceitos.

Se o corpo é um texto e se a heterossexualidade é uma possível versão desse texto, a contrassexualidade intenta trazer à tona outras versões do corpo-texto, em especial as versões que aparecem como falhas, como desvios:

A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, saps, bibas, fanchas, butchs, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes, etc.) e reforçar o poder de desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado (PRECIADO, 2019, p. 415).

O corpo aqui é entendido como uma tecnologia que não pode ser reduzido a resíduos linguísticos, mas tomado como efeito das instituições e tecnologias que o produzem como um corpo-mulher, um corpo-homem, um corpo-abjeto. Por isso, Preciado, opondo-se ao pensamento de Butler, vai afirmar que o gênero não é efeito de práticas culturais-linguístico-discursivas, mas que só se manifesta na materialidade dos corpos: “O gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos



sexuais” (PRECIADO, 2019, p. 417). Nesse caso, o corpo, em virtude de sua plasticidade, pode ser trabalhado, invadido, transformado em um processo ao longo do qual vão surgindo formas subversivas como as travestis, os bofinhos, as lésbicas e tantos outros sujeitos que desestabilizam as bases do sistema sexo/gênero dominante e pulverizam as tecnologias hegemônicas de normalização das identidades sexuais.

Por isso, se tomarmos a perspectiva de Preciado (2019), podemos ver os corpos que transitam em *BR-Trans* como dotados de uma potência política por irem de encontro às normalizações e ao controle das subjetividades reconhecidas como não válidas. São corpos que reagem, a partir de procedimentos (as mudanças no próprio corpo, o uso de adereços, o recurso à gestualidade, por exemplo) e táticas próprios (a solidariedade entre si) às investidas para serem docilizados. Tais corpos apontam para outros caminhos de subjetivação, criando desconfortos porque, no lugar de identificação, permitem a emergência de desidentificações e de possíveis “lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à ‘universalização’” (PRECIADO, 2019, p. 425). O corpo é, pois, lugar político de ação e de criação de identidades. Cada personagem de *BR-Trans* é um exemplo dessa potência política do corpo. É pelo corpo que portam que as personagens da peça vão mostrar, cada uma a seu modo, o peso que é carregar um corpo dissidente. Muitas serão, inclusive, mortas porque seus corpos não se enquadram dentro do que é socialmente legitimado, como ilustra o caso de Gisberta, brasileira trans, que foi encontrada assassinada em um poço depois de três dias de tortura na cidade do Porto, em Portugal, e cujos sonhos são relatados na cena XII da peça enquanto são projetadas matérias de jornal que noticiaram o crime.

*BR-Trans* aponta para a ideia de que é “no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam” (LOURO, 2013, p. 85). Em outras palavras, mais do que algo material, o corpo é uma construção e precisa ser “lido” como tal porque os discursos que enformam e habitam os corpos “fazem com que aspectos dos corpos se convertam em definidores de gênero e de sexualidade e, como consequência, acabem por se converter em definidores dos sujeitos” (LOURO, 2013, p. 82). *BR-Trans* vai evidenciar, portanto, que não só o corpo é fabricado, mas, em sendo fabricado, ele também fabrica os próprios sujeitos.

Essa confusão entre o que é e o que o leitor é levado a ler é algo que perpassa a construção do texto dramático e já se apresenta logo na primeira rubrica ao nos depararmos com a presença de um só corpo, mas de dois sujeitos: o ator e Gisele Almodóvar. Ele

“recepciona o público travestido e maquiado, mas com alguns adereços faltando, como saltos, brincos ou algo mais” (PEREIRA, 2017, p. 21). Ela, ainda não completamente presente, já emerge nos traços, gestos e formas discursivas presentes no corpo do ator:

En las realizaciones escénicas se da el caso de que el artista <<produtor>> no se puede separar de su material. Produce su <<obra>> [...] en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, << el material de la propia existencia>>. En las teorías teatrales y de la actuación se hace referencia a esta singularidad continuamente. Se ha hecho especial hincapié, sobre todo, en la tensión que se da entre el cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo (In-der-Welt-sein) y la interpretación de un personaje. (FISCHER-LICHTE, 2011, 157-158).

Na rubrica de abertura da peça, mostra-se que o corpo do ator performático pode ser manipulado como qualquer outro objeto, mas, ao mesmo tempo, pode ser visto como um sujeito-corpo não só porque ganha nova existência ao servir como palco para outros personagens como também porque ele pode ser, na história que encena, o próprio personagem. A peça de Silvero Pereira se abre já, apontando aquilo que será um traço recorrente em todas as cenas: a performatividade do texto/corpo: enquanto o personagem/ator está explicando como a peça surgiu, ele escreve no braço o nome de Gisele. Este, a partir daí, não será apenas um nome, um risco, uma grafia. Gisele toma forma, ganha vida e performatiza-se em carne e osso: “Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. [...]. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele” (PEREIRA, 2017, p. 22). Texto e textualidade desembocam em um processo que é guiado por performances e no qual o significado do que se faz a partir da performance, isto é, o agir do corpo, é mais importante do que a representação. Logo, dizer é fazer, é agir no real e sobre o real.

O conceito de performance assenta-se, pois, na premissa de que as palavras provocam “ações e atuações”, isto é, elas não apenas definem as coisas, mas se fazem as próprias coisas quando enunciadas. Na trama discursiva da existência, somos o que as palavras fazem de nós mesmos, isto é, nos definimos não a partir da natureza “fixa” de nossos corpos, mas, sim, a partir dos discursos que proferimos ou que são proferidos por outrem e, conseqüentemente, a partir de “suas materialidades no âmbito da ação e da vida” (TIBURI, 2013, p. 02). Logo, a performance seria “o desempenho de um papel social que o sujeito passa a executar num dado momento e que, de certo modo, vai ser

agregado ao que esse mesmo sujeito já encarnava, ou seja, na performance há um sujeito ‘anterior’ ao que passa a performatizar um desempenho [...]” (RODRIGUES, 2019, p. 28-29). Como sujeitos sociais, somos impelidos a performatizar determinados papéis que nos são impostos pela sociedade disciplinar. Ou seja, somos e agimos a partir da internalização de normas impostas por tal sociedade. Por isso, como lembra Rodrigues (2019, p. 36), para Butler (2010), “a representação de gênero é sempre a materialização de uma paródia” porque, como paródia, não existe um modelo que preexista ao gênero. Por isso, “a travesti é a mais cômica das paródias: ela imita um modelo de mulher, quando de fato não existe um modelo de mulher original a ser copiado” (RODRIGUES, 2019, p.36). Em *BR-Trans*, a personagem que de forma mais evidente pode exemplificar essa paródia de gênero é Gisele Almodóvar.

Tal personagem existe a partir de atos performativos que a fazem existir não como representação, mas como *persona* construída a partir não só da linguagem verbal, mas gestual bem como de artefatos como roupas, brincos. Tudo isso dá forma a um conjunto de atos ritualizados que fazem com que Gisele Almodóvar exista como corpo-linguagem. Ela não é; ela acontece porque efeito de linguagem. Nesse processo, ainda que haja uma referência ao feminino, Gisele Almodóvar não é uma cópia desse feminino. Ela parece sê-lo, mas o é na diferença ao feminino que lhe serve de modelo. Essa diferença, por sua vez, vai ficando nítida a cada agir dessa personagem ao longo de toda a peça porque a cada fala sua, a cada gesto seu ela se afasta da norma não para negar tal norma, mas para mostrar que os padrões rígidos que ela encerra não têm, porém, como se manter incólumes.

O que os sujeitos trans, como Gisele Almodóvar, fazem ao longo da peça de Silvero Pereira embotar essa norma, exagerando-a ao extremo e mostrando as suas artificialidades. Por isso, na construção da performance que fazem do feminino, esses sujeitos trans assumem um comportamento que pode ser visto como *camp*, isto é, “comparado à fecheção, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação” (LOPES, 2002, p. 95). A performance instaurada por Gisele Almodóvar, e de certo modo mantida pelos demais sujeitos trans em *BR-Trans*, encena não só a condição de opressão por que passam tais sujeitos, mas, além disso, como afirmam Macrae (1990) e Dollmore (1991), citados por Lopes (2002, p. 97), mas também “a natureza artificial das categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento”, trazendo à tona uma sensibilidade que não faz parte das sensibilidades hegemônicas e que marca esse seu

distanciamento a partir da paródia, do pastiche, do exagero, a partir de uma perspectiva *camp*.

As personagens de *BR-Trans* apontam para a composição de uma identidade performativa do sujeito. Na construção de tal identidade, o artifício é uma categoria que assume um lugar de relevo e para cuja compreensão se deve, antes, pensar sobre a ideia de simulacro. Nesse sentido, Lopes (2002, p. 105) afirma que “o simulacro é uma mudança na forma de se ver o mundo”, mudança essa que enfatiza “a indistinção entre realidade e imaginário” e, conseqüentemente, a problematização do referente da realidade (LOPES, 2002, p. 104). Logo, o simulacro instaura-se como um jogo cujas cartas concentram-se na potencialidade da encenação, da teatralização em meio à qual o artifício se configura como uma categoria material que traz à tona experiências individuais (o medo da rejeição em virtude da orientação sexual e da identidade de gênero, a violência de gênero – cf. CENA I) e coletivas (cf. CENA II e III da peça), como as trazidas por *BR-Trans* não só porque são exageradamente evidenciadas a partir da construção das personagens que circulam na peça, mas, sobretudo, porque tais personagens, dentro de uma perspectiva *camp* (SONTAG, 1987), são o que não são. Elas parecem ser mulheres presas no corpo de homem, mas não o são, assim como também não são mulheres tendo em vista as cristalizações da própria sociedade a respeito do que é masculino e o que é feminino. Tais personagens, no exagero de suas características corporais, levam a perceber que as categorizações em torno de sexo e gênero transcendem as categorias biológicas de ‘homem’ e de ‘mulher’ e que existem outros modos de subjetivação que não se limitam a categorias previamente estabelecidas. Nesse caso, essas mesmas personagens fazem perceber que “Ser é representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 1987). Logo, o gênero é perpassado por uma estilização de modos de ser e de existir que estão abertos a intervenções e ressignificações, como bem pontua Butler:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser (BUTLER, 2010, p. 59).

O que fazem os sujeitos trans de *BR-Trans* é exagerar esse processo de estilização do corpo, deformando, parodiando a substância que daria a impressão de “uma classe natural do ser”, como podemos perceber na fala a seguir em que a personagem, ao se

apresentar, diz quem é a partir do conjunto de intervenções que fez em seu corpo a fim de fazê-lo parecer ser quem ela quer ser:

[...]

Meu pai se chama Pedro Almodóvar. Minha mãe, Gisele Bündchen. Sim, meu pai e minha mãe são pessoas muito famosas, mas eu sou mais autêntica. Olhem meu corpo! Vou lhes dar a medida: Rasgado de Olho? Oitenta mil. Nariz? Nada está como nasci. Tetas? Duas, porque não sou nenhum monstro, setenta cada uma. Silicone? Lábios, frente, pômulo e quadris, 100 mil por litro. Pode fazer a conta, porque eu já perdi. Depilação a laser? Sessenta mil por sessão. Se és muito barbada precisa de quatro a cinco sessões, mas se és folclórica, precisa de mais, claro! Mas como estava dizendo, me gusta muito ser autêntica, porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma! (PEREIRA, 2017, p. 22).

Como performer, Gisele Almodóvar chama a atenção, primeiro, pela filiação: a mãe é Gisele Bündchen, modelo brasileira considerada uma das mulheres mais bonitas do mundo; o pai, Pedro Almodóvar, é um cineasta espanhol cujos filmes são marcados pelo exagero, sob o signo da paródia, e pela presença de mulheres excêntricas. É, então, justamente sob o signo da paródia e do exagero que Silvero Pereira constrói a sua Gisele Almodóvar, visto que esta, sendo um exemplo de sujeito que desliza pela fronteira entre o que é normal e o que é “anormal”, entre o corpo que importa e o corpo que é abjeto, inevitavelmente, tem de apelar “para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações” (LOURO, 2013, p. 20). No caso de Gisele Almodóvar, o exagero presentifica-se na forma como a personagem descreve-se e é justamente aquilo que lhe confere singularidade, ou melhor, autenticidade, o que a põe em uma posição de destaque em relação ao pai e à mãe, os quais são apresentados como famosos enquanto sua filha, Gisele Almodóvar, se apresenta como autêntica.

Aqui, autenticidade se amalgama, a nosso ver, com a ideia de feminilidade. Mas não é qualquer feminilidade. Aqui, essa feminilidade se define pelo exagero, é uma espécie de paródia lúdica análoga à de homens que, durante o carnaval, “vestidos de noivas grávidas ou as *femmes fatales* com peitos e bundas enormes”, procuram “menos simular do que mimetizar e exagerar a feminilidade” (GREEN, 2019, p. 346). Gisele Almodóvar, portanto, revela consciência de que está representando um papel e empresta a sua personificação do feminino certo efeito *camp*. Em outras palavras, essa personificação é marcada pela “estilização extrema, artificial e exagerada” (GREEN, 2019, p. 346). Tudo isso associado a um toque de ironia e humor, o que faz com que a

atuação da personagem se aproxime muito da performance realizada por uma *drag queen*. Talvez por isso a peça se inicie em pleno processo de montagem do ator-personagem em Gisele Almodóvar, que ganha vida a partir das roupas, maquiagem, saltos e demais adereços que o ator-personagem vai paulatinamente usando na abertura da peça.

Uma vez montada, Gisele Almodóvar, assim como a personagem Agrado, do filme *Tudo sobre minha mãe*<sup>2</sup>, de Pedro Almodóvar, aponta para o processo de fabricação do próprio corpo<sup>3</sup>. Por isso, a ênfase nas transformações, na quantidade de silicone, no valor pago por cada intervenção para ter o corpo que a tornasse mais e mais autêntica. Nesse processo, o silicone, como lembra Louro (2013, p. 22-23), é o que a personagem tem de mais autêntico porque é “aquilo que diz, de modo mais material possível, da sua intervenção sobre o próprio corpo” e, paradoxalmente, em vez de aproximá-la da norma, afasta-a. Situa-a nos limites entre a feminilidade, a abjeção, o falso porque artificial. Com isso, porém, a personagem desvela o fato de que as aparências (de gênero ou de outro tipo) são construídas e, portanto, a autenticidade só existe nos limites da performance individual.

Nesse caso, “a feminilidade aparece como algo ao alcance de qualquer um que realmente a deseje” (KULICK, 2008, p. 109). Por isso, Gisele Almodóvar afirma que “é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma!” (PEREIRA, 2017, p. 22) e, assim como as travestis com as quais Kulick (2008) conviveu, se vê como um sujeito que não só pode fazer o que as mulheres fazem como, sobretudo, pode fazer mais e melhor, porque, afinal, qualquer modelo a ser adotado como referência é arbitrário. Ainda assim, sobre a ideia de ser autêntica, Gisele Almodóvar está dizendo claramente

---

<sup>2</sup> Lançado em 1999, *Tudo sobre minha mãe* começa com a morte do único filho de Manuela, uma mãe solteira, o qual estava tentando conseguir um autógrafo de uma atriz que tanto ele quanto a mãe admiravam, mas é atropelado. Manuela retorna a Barcelona para avisar ao pai que o filho morrerá. O pai do menino se chama Lola, é uma travesti e não sabia que o rapaz existia. Em Barcelona, Manuela se encontra, primeiro, com Agrado, uma transexual que exerce a prostituição e lhe apresenta a Rosa, jovem freira que está de viagem marcada para El Salvador e está grávida de Lola de quem contraiu Aids. Com a morte de Rosa no parto, Manuela acaba aceitando ser mãe do bebê que ficara órfão.  
Disponível em: <https://bit.ly/2mgeDS4>. Acesso em 23 de setembro de 2019.

<sup>3</sup> Acerca da aparente oposição entre ser feminina, como a Gisele Bündchen, e ser autêntica, como a Gisele Almodóvar, reportamo-nos ao trabalho etnográfico que Kulick (2008) realizou com travestis em Salvador (BA) e no qual, dentre várias constatações, uma em especial nos interessa porque ajuda a compreender esse desejo de Gisele Almodóvar por ser não apenas famosa, mas autêntica. Kulick (2008) constatou que o que move as travestis na busca por “se sentirem uma mulher” não é a crença em uma essência feminina, porque “as travestis não falam sobre as mulheres em termos de estados internos e sentimentos biologicamente produzidos” (KULICK, 2008, p. 109). Quando elas dizem querer ser femininas, estão se referindo à mulher em termos de aparência física, de comportamento e de relacionamento com homens, daí por que o investimento material e financeiro que elas fazem sobre o próprio corpo na busca por inseri-lo no conjunto de significantes valorizados culturalmente como signos do feminino.

que “é mais bem-vestida, mais bem penteada e maquiada e mais bem produzida do que as mulheres” (KULICK, 2008, p. 110), mas não deixa de revelar que essa busca por ser autêntica é desencadeada pelo desejo de ser feminina quando, enquanto está lendo um trecho da música “She’s a Rainbow”, dos Rolling Stones, é projetado um trecho de uma fala de Roberta Close no qual esta afirma: “Quando criança, me disseram que se passasse por debaixo de um arco-íris, virava mulher. Passei minha infância toda procurando um arco-íris”. Alcançar o arco-íris e passar por debaixo dele não é uma tarefa fácil, mas, como afirma Garcia (2000), esse mito pode ser lido como uma metáfora da complexidade que envolve o lugar no mundo de sujeitos trans e do seu desejo de mudança, o que, inevitavelmente, leva à ressignificação do corpo.

Roberta Close é uma figura emblemática na história dos direitos civis dos sujeitos trans, no Brasil. Assim como Gisele Almodóvar, ela passou por transformações no próprio corpo para chegar próximo do “sonhado de si mesma”, inclusive, em seu auge, chegou a ser considerada uma das mulheres mais bonitas do mundo. Na raiz desse sonho, está, pois, o desejo de se apropriar dos atributos que, socialmente, são considerados inerentes ao feminino. Esse é, inevitavelmente, um processo que passa pela modificação do corpo, daí por que Gisele Almodóvar, meio que exagera, quando diz o que fez em seu corpo e quanto pagou para que ele chegasse a ser o mais próximo do “sonhado de si mesma”, rompendo com aquilo que foi culturalmente estabelecido:

Na pós-modernidade, observa-se a desconstrução de pares dicotômicos como feminino/masculino, natureza/cultura etc, nos quais as categorias Identitárias se ancoravam — na bodymodification, por exemplo, essas fronteiras tradicionais são problematizadas. Com Isso, a anatomia humana, ao contrário da assertiva freudiana, já não mais se confunde com destino. Fenômenos fashion (como drag queen/drag king) são emblemáticos desse desejo de transformação, uma vez que produzem um curto-circuito nas diferenças homem-mulher-travesti. Dor e narcisismo associam-se à modificação corporal: não há, pois, identidades fixas, essenciais, permanentes, como quer o registro civil, já que, como bem definiu Stuart Hall, na pós-modernidade a Identidade torna-se uma celebração móvel (CAMPOS, 1999, p. 43).

As incisões de silicone bem como o uso de roupas femininas, de maquiagens e de perucas são recursos que visam a qualificar Gisele Almodóvar como um corpo legítimo, mas é justamente o recurso a esses elementos que, paradoxalmente, vai levá-la a desobedecer às normas que regulam a cultura em que se insere e, conseqüentemente, vai fazer de seu corpo alvo de penalidades, sanções e exclusões (LOURO, 2013) porque

aponta para o limite que não deve ser atravessado, mas que também é, inevitavelmente, atravessado:

Os sujeitos que cruzam as fronteiras de gênero e de sexualidade talvez não ‘escolham’ livremente essa travessia, eles podem se ver movidos para tal por muitas razões, podem atribuir a esse deslocamento distintos significados. Eles podem, tal como quaisquer outros viajantes, ver sua travessia restringida, repudiada ou ampliada por suas marcas de classe, de raça ou por outras circunstâncias de sua existência. Sua viagem talvez possa se caracterizar como um ir e um voltar livre e descompromissado ou pode se constituir num movimento forçado, numa espécie de exílio (LOURO, 2013, p. 19).

Gisele Almodóvar, assim como os demais sujeitos trans, escapa da via planejada e, conseqüentemente, assume uma importância capital no processo de reflexão sobre as configurações de corpo, gênero, sexo e sexualidade a partir de cristalizações da própria sociedade a respeito do que é masculino e o que é feminino e sobre o modo como os sujeitos trans ressignificam, aperfeiçoando ou completando, tais cristalizações (KULICK, 2008). Os transgêneros nos levam a refletir sobre como “sexo e gênero são concebidos na vida cotidiana”, uma vez que “o transgênerismo não ocorre ‘naturalmente’ ou arbitrariamente, mas emerge em contextos sociais específicos, tomando formas sociais específicas – formas que refletem as estruturas que as estruturam” (KULICK, 2008). Ou seja, os sujeitos trans embotam as naturalizações de gênero, uma vez que:

Precisam esforçar-se para estabelecer, de forma mais ou menos consciente, suas credenciais como homem ou mulher – ao passo que o resto de nós vive sob a ilusão de estar seguindo o curso natural das coisas –, [os indivíduos transgêneros] acabam trazendo à tona e explicitando muitos pressupostos que regulam a produção e a manutenção das diferenças de gênero no fluxo da vida social (SHAPIRO, 1991 *apud* KULICK, 2008, p. 27).

Os transgêneros nos levam a perceber que, em torno do corpo, gênero, sexo, sexualidade, existem outros modos de subjetivação que não se prendem a categorias previamente estabelecidas e que, por isso, as categorias biológicas de ‘homem’ e de ‘mulher’ são limitadas. No caso de Gisele Almodóvar, apropriando-nos de célebre frase de Simone de Beauvoir, podemos dizer que ela não nasceu, mas se tornou travesti a partir de um processo.



Em um sistema em que a heterossexualidade compulsória é o modelo que procura forjar os corpos inteligíveis, aqueles que se desviam do padrão imposto são vistos como abjetos, isto é, “não sujeitos”, e os seus corpos pesam:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida (BUTLLER, 2010, p. 155).

Em *BR-Trans*, mais uma vez Gisele Almodóvar revela o quanto pesa um corpo que foge aos padrões tidos como legítimos, mas, apesar desse peso, há um movimento por parte da personagem de reivindicar para si o direito à autonomia e à vida:

Sentimentos, desejos e angústias. Minha vida inteira eu fui criada como menino, aprendendo que há coisas masculinas e coisas femininas, papéis sociais diferentes que devem ser seguidos, que os comportamentos devem ser diferentes, as brincadeiras diferentes, os modos de falar, andar e vestir devem ser diferentes. Mas nada disso fazia sentido para mim, tudo parecia estranho. Com a família, sempre foi complicado. Desde quando me entendo por gente, a relação com meus pais foi difícil, porque depois dos meus sete anos de idade a feminilidade começou a aflorar em mim, por todos os poros, e começaram as cobranças. Me diziam: senta como homem, come que nem homem [...]. E eu não conseguia, porque eu não estava falando como uma mulher. Eu estava sendo como eu era!

[...]

Me assumi feminina, passei a tomar hormônios, deixei os peitinhos crescerem, cabelos curtos crescendo, roupas femininas. Eu precisava assumir meu nome: Gisele. Adeus ao meu lado masculino! Bem-vinda ao feminino! (PEREIRA, 2017, p. 35-36).

A fala da personagem sinaliza o fato de que a transformação de seu corpo se dera já na infância, quando os traços femininos se evidenciam, o cabelo comprido passa a ser uma constante, os pelos do buço e das pernas são retirados, as sobrancelhas são feitas, o uso de roupas femininas torna-se frequente. Além disso, a fala de Gisele Almodóvar é importante porque revela certa dimensão subjetiva – “E eu não conseguia, porque eu não estava falando como uma mulher. Eu estava sendo como eu era!” (PEREIRA, 2017, p. 35), dimensão essa que perpassa o processo por meio do qual um menino vem a se descobrir travesti e a ter a consciência de que não é nem homem, apesar do falo, tampouco

mulher, apesar dos atributos femininos produzidos. Talvez, por isso, Gisele Almodóvar afirma que deu adeus ao seu lado masculino e entrou no domínio do feminino, justamente porque passa a ter clareza de que não existe um masculino e um feminino assim tão delimitados e que, portanto, categorias como “coisas de homem e coisas de mulher” não fazem sentido, exceto como reguladores sociais. Nesse sentido, para a personagem, “entrar no feminino” é justamente construir seus próprios lugares.

Nesse sentido, ao longo de *BR-Trans*, cada personagem com que se depara o leitor da peça de Silvero Pereira, por meio das falas, da forma como se apresenta e pensa, vai mostrando que “as formas pelas quais vivemos nossa sexualidade” são também construídas socialmente (SILVA, 2005, p. 106). Assim como a identidade de gênero evidencia que masculino e feminino não podem ser reduzidos à biologia porque há uma dimensão social e cultural que enforma essa identidade, em *BR-Trans* evidencia-se que a identidade sexual é histórica e socialmente produzida e que tal identidade é “dependente da significação que lhe é dada”. Logo, “não existe identidade sem significação. Não existe identidade sem poder” (SILVA, 2005, p. 106). Por isso é que no par *heterossexualidade/homossexualidade*, a primeira, em virtude de relações de poder bem demarcadas, é tomada como o referente positivo enquanto a outra é vista como o desvio, o que não é normal.

Todavia, há que pontuar que, se as reflexões em torno das identidades culturais se limitam a enxergá-las apenas como construção social, corre-se o risco de fixar tais identidades, estabilizando-as a partir de determinados usos de linguagem ou modos de ser e de existir. Não é, pois, essa a perspectiva que perpassa a obra de Silvero Pereira. Como já assinalado, já pelo próprio título, a peça nasce sob o signo de trânsito, de passagem e cada personagem que aparece ou que é mencionado na peça revela uma faceta singular da subjetividade trans que é apresentada como ausente de um núcleo. De fato, não podemos dizer que a peça apresenta um personagem central. A princípio, poderíamos pensar ser esse papel ocupado por Gisele Almodóvar, mas essa é uma personagem que serve como elo para que, por meio de sua voz e gestos, venham à tona histórias de outros personagens trans.

A ausência de um personagem central e a profusão de personagens apontam para a ideia de identidade como performance, isto é, como aquilo que fazemos. Isso é o que já percebemos na cena inicial, quando o ator está em cena, mas, ao mesmo tempo, já vemos Gisele Almodóvar emergindo dos gestos, das vestimentas do corpo do próprio ator. *BR-Trans* performatiza, portanto, a construção da identidade trans, apontando para a

multiplicidade subjacente a essa identidade, para a porosidade que a marca e revelando que, na ausência de bases fixas em que se ancorar, essa identidade, assim como as outras identidades possíveis, torna-se “uma viagem sem fronteiras” que nos leva a “subverter o conforto, a ilusão e a prisão da identidade fixa” (SILVA, 2005, p. 107).

Nesse aspecto, a peça aproxima-se da teoria *queer* porque procura “questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade” (SILVA, 2005, p. 107) e, em tal processo, *BR-Trans* nos leva a refletir acerca das formas discursivas que definem as estruturas de significação que legitimam o que é correto e incorreto, moral e imoral, normal e anormal. *BR-Trans* pontua que, em meio aos desejos e anseios por enquadrar os sujeitos e as suas subjetividades, o único enquadramento possível é não haver enquadramento algum e, assim, o trânsito dos sujeitos em outro gênero segue um fluxo que deveria estar livre das amarras e preconceitos sociais para que os sujeitos possam habitar seus corpos livres do sexo com o qual nasceram. Nesse sentido, a partir dos personagens de *BR-Trans*, podemos compreender que corpo e gênero são um processo, decorrem de “uma prática discursiva contínua” e estão “abertos a intervenções e ressignificações” ainda que circulem em meio a regimes de poder que procuram consolidar e naturalizar a opressão masculina e heterossexista (BUTLER, 2010, p. 59). Em meio a tais regimes de poder, os corpos de tais personagens se colocam como subversivos porque, se, aparentemente, corroboram o sistema de sexo biológico/gênero social, revelam, na realidade, o quanto esse binômio entre sexo e gênero é ilusório.

## EPÍLOGO

A leitura de *BR-Trans* revela que as identidades são sempre algo em processo, “não existe senão na prática e na história de sua própria exibição – e [são] por isso mesmo sempre [múltiplas], [fragmentada[s] e [repetíveis]” (PINTO, 2002, p. 109). Logo, as identidades podem ser constantemente performatizadas. A própria peça se constitui em uma grande performance que se reveste de uma dimensão política não só por levar ao questionamento do quanto o liame que separa masculino e feminino é poroso, mas também por apontar para a materialização de outras possibilidades de corporalidades e de sexualidades para além das hegemônicas. Nesse sentido, *BR-Trans* ajuda a compreender que a performatividade de gênero não se circunscreve apenas a sujeitos transgêneros, porque ela se inscreve em todas as corporalidades.

*BR-Trans* como corpo/texto e os corpos que se textualizam ao longo desse corpo/texto configuram-se como corpos performáticos que problematizam as noções convencionais de masculino e feminino, relativizando-as e apontando, em consonância com o pensamento de Butler (2010), para o fato de que *masculino* e *feminino* não podem ser pensados como fixados pela natureza tampouco são construções impostas pela cultura, pelas normas jurídicas e/ou sociais. *Masculino* e *feminino* devem ser pensados como *performatividade*, isto é, “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2010, p. 59). Nesse sentido, o que cada personagem que aparece ao longo de *BR-Trans* sugere é que *masculino* e *feminino* não são atributos intrínsecos, mas, sim, efeitos de discursos em que se moldam os sujeitos de modo que “as pessoas constroem a si mesmas como masculinas ou femininas. Reivindicamos um lugar na ordem de gênero – ou respondemos ao lugar que nos é dado –, na maneira como nos conduzimos na vida cotidiana” (CONNEL e PEARSE, 2015, p. 39).

Em outras palavras, *BR-Trans* reitera que a reivindicação a um lugar na ordem do gênero é, antes de tudo, um ato performativo que envolve a indissolubilidade entre vida e arte. Nesse sentido, como advoga Beigui (2011, p. 29), “escrever se torna uma ação subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo”. Consequentemente,

*BR-Trans* se insere no rol de escritas performáticas, isto é, um conjunto de texto que se pautam na ficcionalização, e não no falseamento, de experiências de vida que são dissolvidas “nas redes de subjetividade da escrita” em um processo que “contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico” (BEIGUI, 2011, p. 31-32) e que dá sustentação a maneiras de se fazer contemporaneamente, e esse é um processo em que o mais importante não é o gênero/sexo de quem o faz, mas, sim, as reelaborações apresentadas em torno do que pode (ou não) vir a ser masculino e feminino em nossa sociedade.

A escrita como performance é visível explicitamente em *BR-Trans* e aponta para o fato de que o corpo que se inscreve na textualidade da peça é não apenas uma representação, mas, sim, a materialização do vivido. Como materialização, o corpo/texto de *BR-Trans*, assim como os corpos que ele textualiza, é estranho porque transgride as normas de composição do gênero, mas, sobretudo, porque coloca o corpo como o grande personagem da cena. Assim, esse último aspecto se potencializa mais ainda se nos lembramos de que “a civilização – e sobretudo o pensamento cristão – destinou o corpo ao esquecimento, ao *sacrifício*. Daí que tudo o que se refira a ele, tudo o que, de um modo ou de outro o signifique, alcance a categoria de transgressivo” (SARDUY, 1979, p. 137). Nesse sentido, recorrendo às palavras de Leal (2012), *BR-Trans* vale-se da palavra como instância agregadora da alteridade. Esta se textualiza do começo ao fim da peça.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGRIMANI, Danilo. *Nicola* – um romance transgênero. São Paulo: Summus, 1999.

ALVARENGA, Luiz Fernando Calage e DAL'IGNA, Maria Cláudia. Corpo e sexualidade na escola: as possibilidades estão esgotadas? In: MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann; SOARES, Rosângela de Fátima Rodrigues; ZEN, Maria Isabel Habckost Dalla e XAVIER, Maria Luísa Merino de Freitas (orgs.). *Saúde, sexualidade e gênero na educação de jovens*. Porto Alegre: Mediação, 2012, p. 49-58.

BARCELLAR, Laura. Nota da editora. In: ANGRIMANI, Danilo. *Nicola* – um romance transgênero. São Paulo: Summus, 1999, p. 07-08.

BASTOS, Laísa Marra de Paula Cunha. Diadorim trans? Performance, gênero e sexualidade em *Grande sertão: veredas*. In: 14ª Semana de Letras da UFOP e 1º Simpósio de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. 18 a 21 de outubro, 2016, Mariana. *Anais...* ICHS, 2016, p. 330-342.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria*. n.1, v. 21, jan-abr, 2011, p. 27-36.

BENTO, Berenice. Transfeminicídio: violência de gênero e o gênero da violência. In: COLLING, Leandro. *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 43-67.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos pagu*, n. 43, julho-dezembro, 2014, p. 441-474.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 151-172.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e a teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-230.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Roberta Close e M. Butterfly: transgênero, testemunho e ficção. In: *Estudos Feministas*. Rio de Janeiro: IFCS/UF RJ, Florianópolis: CFH/UFSC, v.7, n.1-2, 1999.

COLLING, Leandro. Caras que desfazem gêneros. In: \_\_\_\_\_. *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 9-17.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global – compreendendo o gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo*. São Paulo: nVersos, 2015, p. 29-50.

CONNELL, Raewyn, *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos, 2016, p. 16-44.

COSTA, José Carlos Lima. *Espectáculo BR-Trans: micropolíticas, performances e cartografias queer*. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais) – Faculdade de Ciências Sociais, Goiânia, Goiás. Universidade Federal de Goiás, 2017, p. 141.

DAVI, Edmar Henrique Dairell; BRUNS, Maria Alves de Toledo. Compreensão fenomenológico-existencial da vivência travesti. *Revista NUFEN*, Belém, v. 9, n. 3, p. 57-77, 2017. Disponível em <<https://bit.ly/2lrhtpO>>. Acesso em 27 set. 2019.

DAVI, Edmar Henrique; BRUNS, Maria Alves Toledo. “Caindo na Vida”: Vivência e Corporeidade Travesti na Perspectiva Fenomenológica. *Interação em Psicologia*, Curitiba, v. 19, n. 3, nov. 2016. ISSN 1981-8076. Disponível em: <<https://bit.ly/2mruRL3>>. Acesso em: 27 set. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2011.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980*. Tese. (Doutoramento em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016, p. 179.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Edição standard das obras completas. vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FROEMMING, Cecília e BACCI, Irina. As princesas fora do lugar: notícias de violência contra travestis. In: DINIZ, Débora e OLIVEIRA, Rosana Medeiros de (orgs.). *Notícias da homofobia no Brasil*. Brasília: Letras Livres, 2014, p.121-140.

GARCIA, Wilton *A forma estranha: ensaios sobre cultura e homoerotismo*. São Paulo: Edições Pulsar, 2000.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP, 2019.

GROSZ, ELISABETH. Corpos reconfigurados. In: *Cadernos Pagu*. Campinas: Unicamp, 2000, p.45-86.

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

LEAL, Juliana Helena Gomes. *Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. Tese (Doutoramento em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, p. 174.

LOPES, Denilson Terceiro manifesto camp. In: \_\_\_\_\_. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.89-120.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MOIRA, Amara. Monstruoso corpo de delito: personagens transexuais na literatura brasileira. *Suplemento Pernambuco*. Dezembro de 2018. Disponível em <<https://bit.ly/2OhXFBI>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021. (Feminismos Plurais).

PAIVA, André Luiz dos Santos; FÉLIX-SILVA Antônio Vladimir. Travestilidades e devir mulher de pau: discussões a partir do conto *Dama da Noite* de Caio F. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 9, n. 13, 18 jun. 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/9664>. Acesso em 30 de agosto de 2021.

PEREIRA, Maiara Cristina; COSTA JR. Florêncio Mariano. Youtubers transexuais MTF e a permanência dos padrões de feminilidade. In: *Revista Sociopoética*. jan.-jun./2019, n. 21, v. 1, p. 146-160.

PEREIRA, Silvero. *BR-Trans*. 2.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PINTO, Joana Plaza. Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo. *Gênero*. Niterói, v. 3, n.1, 2002, p. 101-110.

PRECIADO, Paul. O que é contrassexualidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 411-419.

PRECIADO, Paul. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 421-430.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se levantaram matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, janeiro de 2002. Disponível em < <https://bit.ly/2IGysob> >. Acesso em 21 de abril de 2019.

RODRIGUES, Rosângela de Melo. Pluralidade de gêneros e mecanismos de atuação do biopoder nas sociedades de controle do século XXI. In: LEITE, Glauber Salomão (org.).



*Questões de gênero e sexualidades: direitos humanos e acesso à cidadania*. Campina Grande: EDUEPB/ Editora do IFPB, 2019, p. 19-45.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Tomás Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVA, Antonio de Pádua da. Desejo homoerótico em *Grande Sertão: Veredas*. *Revista Anpoll*. v. 1, n. 24, p. 201-226. 2008.

SILVA, Antônio Márcio da. I'm Dirty, Dirty, Dirty! Abjeção e identidade queer no livro *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago. *Caderno Seminal Digital*, ano 20, nº 21, v. 21 (JAN-JUN/2014). Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14488/10965>. Acesso em 30 de agosto de 2021.

SILVA, Vinício Souza da; NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do; CAETANO, Márcio. A Bicha Docente Despachada: socipoetizando a educação nas diferenças. *TEXTURA – Revista de Educação e Letras*. Canos. v. 23, n.55, p.194-214, jul./set. 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/6127>. Acesso em 15 de agosto de 2021.

TIBURI, Marcia. *Judith Butler: feminismo como provocação*. In: <<https://bit.ly/2loYImS>>. Acesso em 06/09/2019.

TREVISAN, Silvério. Orelha. PEREIRA, Silvero. *BR-Trans*. 2.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, s/p.

VON, Aretusa. “Triunfo dos pelos”. In: \_\_\_\_\_. *Triunfo dos pelos e outros contos gls*. São Paulo: Summus, 2000, p.

WYLLYS, Jean. Todos nós em transe. In PEREIRA, Silvero. *BR-Trans*. 2.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 07-10.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p.7-72.