



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA HELENA LUSTOSA FERNANDES

**TRAVESTISMO LITERÁRIO: POÉTICA DE SI  
EM “O PARQUE DAS IRMÃS MAGNÍFICAS”**

**JOÃO PESSOA  
2025**

MARIA HELENA LUSTOSA FERNANDES

TRAVESTISMO LITERÁRIO: POÉTICA DE SI  
EM “O PARQUE DAS IRMÃS MAGNÍFICAS”

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito para a obtenção de grau de mestre, na área de concentração Literatura, teoria e crítica, na linha Poéticas da subjetividade.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda Ramalho de Freitas Brito

JOÃO PESSOA

2025

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

F363t Fernandes, Maria Helena Lustosa.

Travestismo literário : poética de si em "o parque das irmãs magníficas" / Maria Helena Lustosa Fernandes.

- João Pessoa, 2025.

117 f. : il.

Orientação: Amanda Ramalho de Freitas Brito.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura de ficção. 2. Travestilidade. 3. Literatura da América Latina. 4. Identidade. 5. Camila Villada. I. Brito, Amanda Ramalho de Freitas. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-3(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)  
MARIA HELENA LUSTOSA FERNANDES**

Aos vinte e nove dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco, às dez horas, realizou-se, através de videoconferência, a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “Travestismo literário: poética de si em “O parque das irmãs magníficas””, apresentada pelo(a) aluno(a) Maria Helena Lustosa Fernandes, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Amanda Ramalho de Freitas Brito (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as professoras Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB) e Maria Analice Pereira da Silva (IFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **Aprovada**. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Amanda Ramalho de Freitas Brito (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 29 de julho de 2025.

**Parecer:** A banca ressalta a relação crítica entre literatura e sociedade proposta pela análise da obra “Parques das irmãs magníficas”, a discussão da periferia como lugar de saber, a escolha da obra e do tema da transcrita, a qualidade das análises e pertinência das teorias utilizadas para embasar as discussões críticas.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



Documento assinado digitalmente  
**gov.br** AMANDA RAMALHO DE FREITAS BRITO  
Data: 04/08/2025 19:28:23-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Amanda Ramalho de Freitas Brito  
(Presidente da Banca)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Analice Pereira da Silva  
(Examinadora)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciana Eleonora de Freitas Calado  
Deplagne  
(Examinadora)

Maria Helena Lustosa Fernandes  
(Mestranda)

À minha avó, Maria Carmileide da Silva Lustosa (*in memoriam*), mulher que sempre buscou quebrar as normas impostas, que me ensinou a amar e a respeitar todas as pessoas, focando apenas no melhor que o ser humano pode oferecer.

## AGRADECIMENTOS

Ao Universo, que, apesar de tudo e por tudo, sempre foi generoso comigo e me faz buscar ser alguém menos medíocre e sentir amor pela vida e pelas pessoas as quais tenho encontrado.

Aos meus pais, Maria José e Petrônio Luiz, por todo amor, dedicação, apoio e, sobretudo, pela maneira extraordinária como me criaram, sempre me conduzido pelos melhores trajetos e jornadas, dando o melhor que possuem. Sinto-me muito amada e agraciada por tê-los presentes em cada passo e vivência.

A Nathalia Pereira, minha grande parceira desta vida, que sempre está disposta a caminhar comigo. Cada vez mais, tenho certeza de que nossos destinos são dispostos, no tempo e espaço infinitos. Obrigada por ter me ouvido falar tanto das teorias, da obra, da escrita desta dissertação e, acima de tudo, por todo zelo e cuidado enquanto eu estava neste processo. Nathalia, quem tem alguém como você na vida tem sorte. Você é reflexo de amor e bondade.

À minha irmã, Maria Clara, por toda parceria, palavras de apoio e vibração por cada conquista minha. Muitas vezes, você acreditou em mim quando nem eu mesma acreditava.

Aos meus filhos, Apólo e Floquinho, por serem luz em minha vida e me mostrarem que o amor transcende a cada amanhecer.

À minha amiga da vida, um dos meus maiores amores deste Universo, Analice Pereira, por ser e estar comigo desde o meu Ensino Médio, por ter sido a professora de português que me acolheu e me enxergou, por ter despertado o que há de melhor em mim, por nunca ter soltado a minha mão e por sempre me fazer querer ser gente que sente e que merece viver. Ana, você é uma dádiva, literatura em vida, fonte de inspiração para todos que te encontram nos caminhos desta vida. Obrigada por existir e por exalar amor.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB (PPGL), pelas disciplinas ofertadas e, conseqüentemente, todo aprendizado e acolhimento.

À minha orientadora, Professora Doutora Amanda Ramalho, por ter acreditado neste trabalho quando ele era ainda apenas um sonho dentro de mim. Obrigada, Amanda, por ter acreditado em mim.

À Professora Doutora Luciana Calado, pelas valiosas contribuições tanto no estágio docência, quanto no momento da qualificação, por meio do olhar atento e das sugestões feitas de forma tão acolhedora e sensível. Luciana, você é uma profissional e ser humano admirável.

À Professora Doutora Maria Analice Pereira, por toda contribuição, sugestões de leitura e direcionamentos apontados no momento da qualificação. Analice, parabéns por tudo que você

faz pela educação no nosso país, por ensinar, por meio da própria prática, que a educação é libertadora, por abrir portas e incentivar sonhos.

Aos meus familiares e amigos, por terem sido alento e aconchego, por todas as vezes em que me proporcionaram momentos de leveza, assim como por tantas vezes em que suas casas também foram lugares nos quais eu pude estudar e produzir este trabalho.

À minha grande amiga e parceira, Larissa Aragão, por trilhar o caminho acadêmico comigo desde a graduação em Letras, por todas as disciplinas cursadas, trabalhos em conjunto e partilha de conhecimento. Lari, obrigada por sempre acreditar em mim, me motivar, me compreender, ser escuta atenta e acolhedora. Você fez este caminho ser percorrido com mais amor.

A Társis Lima, minha alma gêmea, pela amizade tão pura e generosa construída desde o nosso Ensino Médio, por todas as vezes em que se dispôs a ler meus artigos e trabalhos, por todos os momentos únicos compartilhados, por todo acolhimento e incentivo. Társis, você é um ser humano que transcende tudo que este mundo pode oferecer.

A Juliene Paiva, pessoa humanizada que cruzou o meu caminho na escrita final deste trabalho, por seu olhar atento e humanizado ao revisar o meu trabalho, mas, acima de tudo, por todas as palavras de incentivo. Mesmo sem me conhecer, acreditou na minha capacidade.

*O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação trasvê.  
É preciso trasver o mundo.*  
Manoel de Barros

## RESUMO

A presente pesquisa possui o objetivo geral de analisar a constituição e a apresentação dos corpos travestis, identidade e território no romance “O Parque das Irmãs Magníficas”, da autora travesti argentina Camila Villada. A obra apresenta uma literatura reinventada na travestilidade, apresentando os movimentos dos corpos travestis nos espaços. Desse modo, buscamos explorar o romance no que tange às representações dos corpos travestis, as identidades presentes nos territórios e os elementos da autoficção presentes na narrativa. Para isso, ancoramo-nos nos pressupostos teóricos da teoria da ética da libertação, uma filosofia decolonial, elencada por Enrique Dussel (2012;2016), abordagem que nos permite desenvolver a consciência reflexiva que presentifica as poéticas produzidas no contexto latino-americano, tendo em vista que a crítica transmoderna é necessária para o estudo das poéticas e narrativas latino-americanas contemporâneas, que estão inseridas da periferia ao centro, tendo a periferia como um lugar de conhecimento-saber. Também nos baseamos nos conceitos da contrassexualidade, de Preciado (2019), segundo os quais, no âmbito do contrato contrassexual, o corpo é entendido como enunciação, e não pelo sexo; nas constituições de corpo e gênero para Bento (2017); nas coletâneas de Heloísa Buarque de Hollanda (2019;2020), no que tange ao *Queer* e os aspectos relacionados a gênero; Letícia Nascimento (2021) e Jesus (2014) para abordar o Transfeminismo; em Josefina Ludmer (2013), tendo em vista que os corpos são anexos ao território, uma interseção de corpos em movimento, que pode ser visto por meio das ficções. E em Kingler (2023), para nos apoiarmos nos aspectos relacionados à autoficção e à escrita de si.

**Palavras-chave:** Travestilidade; Corpo; Identidade; Queer; Camila Villada.

## ABSTRACT

The general aim of this study is to analyze the constitution and presentation of trans bodies, identity and territory in the novel “The Park of the Magnificent Sisters”, by the Argentine transvestite author Camila Villada. The literary work presents a reinvented literature of transvestism, presenting the movements of trans bodies in spaces. In this way, we seek to explore the novel in terms of the representations of trans bodies, the identities present in the territories and the elements of autofiction present in the narrative. In order to achieve this goal, we have taken as our basis the theoretical assumptions of the theory of liberation ethics, a decolonial philosophy developed by Enrique Dussel (2012;2016), an approach that allows us to develop the reflexive awareness that presents the poetics produced in the Latin American context, bearing in mind that transmodern criticism is necessary for the study of contemporary Latin American poetics and narratives, which are inserted from the periphery to the center, with the periphery as a place of knowledge-knowing. We also took as a basis the concepts of contrasexuality by Preciado (2019), according to which, in the context of the contrasexual contract, the body is understood as enunciation, and not by sex; in the constitutions of body and gender for Bento (2017); in the works of Heloísa Buarque de Hollanda (2019; 2020), regarding Queer and gender-related aspects; Letícia Nascimento (2021) and Jesus (2014) to address Transfeminism; in Josefina Ludmer (2013), considering that bodies are attached to territory, an intersection of bodies in movement, which can be seen through fictions. And in Kingler (2023), to support us in aspects related to autofiction and self-writing.

**Keywords:** Tranvestism; Body; Identity; Queer; Camila Villada.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>A VIDA EM CENA E A ESCRITA TRAVESTI DAS OBRAS DE CAMILA VILLADA.....</b>	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>A arte travesti em cena como forma de representação cultural.....</b>	<b>16</b>
<b>2.2</b>	<b>Um passeio por entre os livros de Camila Villada.....</b>	<b>22</b>
<b>2.2.1</b>	<b>Primeiras explanações acerca de <i>O Parque das Irmãs Magníficas</i>.....</b>	<b>32</b>
<b>3</b>	<b>OS CORPOS QUE RESISTEM E CONCEPÇÕES ACERCA DA AUTOFICÇÃO.....</b>	<b>46</b>
<b>3.1</b>	<b>Travestismo: uma luta e construção de um corpo político.....</b>	<b>46</b>
<b>3.2</b>	<b>A autoficção e transescrita.....</b>	<b>59</b>
<b>4</b>	<b>POÉTICAS DE SI, POÉTICAS DO OUTRO, POÉTICA TRAVESTI: O PARQUE DAS IRMÃS MAGNÍFICAS.....</b>	<b>74</b>
<b>4.1</b>	<b>As representações do corpo travesti.....</b>	<b>74</b>
<b>4.2</b>	<b>O parque e o Casarão Rosado: territórios e espaços simbólicos.....</b>	<b>97</b>
<b>4.3</b>	<b>Tecendo aspectos da autoficção presentes em <i>O Parque das Irmãs Magníficas</i>.....</b>	<b>106</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>113</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>115</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Tendo em vista a escrita travesti, lugar este que ainda é pouco explorado, visando a sua extrema importância para a sociedade e as diversas experiências humanas e, conseqüentemente, para a literatura travesti, apresenta-se a escrita da obra *O Parque das Irmãs Magníficas*, de Camila Sosa Villada.

Este estudo busca responder às seguintes perguntas: 1) Quais as representações dos corpos travestis apresentados na obra de Villada?; 2) Como os corpos travestis, na narrativa, movimentam-se e atravessam os espaços?; 3) A obra de Villada pode ser considerada uma autoficção? 4) Quais aspectos relacionados à autoficção podem ser identificados dentro da narrativa?

Desse modo, buscamos explorar o romance no que tange às representações dos corpos travestis, as identidades presentes nos territórios e os elementos da autoficção presentes na obra. Para tanto, temos o objetivo geral de analisar a constituição e a apresentação dos corpos travestis, identidade e território no romance *O Parque das Irmãs Magníficas*, da autora argentina travesti, Camila Sosa Villada. E os nossos objetivos específicos são os seguintes: 1. Reconhecer como se constituem e se apresentam os corpos no romance como sujeitos enunciativos e tecnológicos; 2. Verificar, a partir dos espaços narrados, os corpos que atravessam e se movimentam nos territórios da imaginação pública; 3. Identificar os aspectos constitutivos da obra, na perspectiva da autoficção.

Para isso, ancoramo-nos nos pressupostos teóricos da teoria da ética da libertação, uma filosofia decolonial, elencada por Enrique Dussel (2012;2016), pois sua teoria nos permite desenvolver a consciência reflexiva que presentifica as poéticas produzidas no contexto latino-americano, tendo em vista que a crítica transmoderna é necessária para o estudo das poéticas e narrativas latino-americanas contemporâneas, que estão inseridas da periferia ao centro, tendo a periferia como um lugar de conhecimento-saber.

Também nos baseamos nos conceitos de Paul B. Preciado, filósofo espanhol, pensador das novas políticas do corpo, gênero e sexualidade, segundo os quais, no âmbito do contrato contrassexual, o corpo é entendido como enunciação, e não pelo sexo, constituindo, assim, a tecnologia de gênero; nas constituições de corpo e gênero para Berenice Bento (2017), uma socióloga e escritora brasileira; nas coletâneas de Heloísa Buarque de Hollanda (2019;2020), no que tange ao *Queer* e a aspectos relacionados a gênero; em Letícia Nascimento (2021) e Jaqueline de Jesus (autoras, pesquisadoras e teóricas trans brasileiras), para abordar o Transfeminismo; em Josefina Ludmer (2013), que especula o mundo como espaço que

atravessa a literatura, com o intuito de ver os territórios da imaginação pública, e em Perrone-Móises (2016) e Kingler (2023), para nos apoiarmos nos aspectos relacionados à autoficção e à escrita de si.

No que tange às pesquisas feitas sobre *O Parque das Irmãs Magníficas* (2021), no cenário brasileiro, há um crescimento, de modo mais evidente, entre os anos de 2023 e 2024, em sua maioria (publicações em revistas). Há o trabalho de Ida Machado (2022), intitulado “O romance como materialidade discursiva”, cujo objetivo foi apresentar que a análise do discurso assume também a *corpora* literários em suas análises, com o foco no realismo mágico da América Latina e as ocorrências irônicas. O romance da escritora argentina Camila Sosa Villada (2021) constitui o *corpus* do artigo (Machado, 2022).

Há também o ensaio “O primeiro ato: a trans/escritura de Camila Sosa Villada”, de Jonas Samudio (2023), que aborda “a interface entre a questão do feminino na literatura e o feminino como uma questão para a literatura”, tendo como fundamentação a ideia de “escrita feminina”, visando às novas formas de feminino. Ele analisa as obras de Camila Sosa Villada, *El viaje inútil: trans/escrituras* (2018) e *O Parque das Irmãs Magníficas* (2021). Desse modo, é feita uma análise a partir do corpo e da escrita, visando à feminilidade (travesti) (Samudio, 2023).

Já na coletânea “Cala a boca já morreu quem manda no meu gozo sou eu”, há artigos que foram apresentados em comunicações da quarta edição do Colóquio da Língua de Eros, vinculado ao Departamento de Literatura e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Dentre os artigos, encontra-se o de Fernando Filho (2023), intitulado “A tentação travesti: desejo e abjeção em Camila Sosa Villada e Lourenço Mutarelli”, que investiga os livros *Miguel e os Demônios ou Nas Delícias da Desgraça* (2009), de Lourenço Mutarelli, e *O Parque das Irmãs Magníficas* (2021), de Camila Sosa Villada, tendo como foco a análise dos comportamentos de sujeitos masculinos e suas relações afetivas e sexuais com prostitutas, destacando a ocultação do desejo e a prática da abjeção e da violência que resultam das normatizações sociais que colocam em risco a existência de indivíduos dissidentes (Filho, 2023).

Cumprе mencionar também o artigo de Berchez (2022), *O Parque das Irmãs Magníficas ou sobre uma poética do destrato*, que desenvolve uma leitura decolonial do romance de Camila, a partir das cifras que dão conhecimento à periferia dos sujeitos representados e à marginalização de seus corpos, focando na violência em suas variantes, especialmente, contra travestis, mas também contra a violência policial, médica e outras.

Tem-se também o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Eliza Terrie de Oliveira, intitulado *A fúria travesti e a festa de ser travesti: uma análise do realismo mágico em O Parque*

*das Irmãs Magníficas*, de Camila Sosa Villada (2023), cujo objetivo principal foi analisar a identidade da travesti no romance, visando ao realismo mágico presente na obra.

Dentre as pesquisas feitas, encontramos apenas uma dissertação de mestrado acerca da obra, defendida no ano passado (2024), intitulada *Da fúria à festa travesti: a expressão da (contra) marginalidade em O Parque das Irmãs Magníficas*, de autoria de Jackeline Ribeiro. A autora buscou descrever de que forma essa obra de Villada apresenta o discurso de violência de gênero sofrida e como promove um discurso de resistência ao sistema normativo heteropatriarcal (Ribeiro, 2024).

Por conseguinte, a partir dos trabalhos observados, não encontramos pesquisas que abordem a obra dentro das nossas perspectivas teóricas. Assim, destacamos que a narrativa ainda é pouco explorada em sua totalidade, devido a sua amplitude. No entanto, é perceptível o crescimento dos estudos feitos sobre obra, o que reflete na relevância da nossa proposta de estudo. Além do fato de que, desde sempre, as mulheres transexuais e travestis necessitam lutar para ter aceitação nos mais diversos espaços sociais. Desse modo, é de extrema importância a inserção no meio acadêmico como uma forma de construção para um mundo com lugares de pertencimentos para esses corpos trans.

Nosso trabalho está organizado em três partes. A primeira seção aborda elementos relacionados à teoria de Dussel (2012; 2016), visando explicar sobre a teoria da ética da libertação, relacionada à decolonialidade e à transmodernidade, aspectos relacionados às produções latino-americanas e, assim, apresentar Camila Sosa Villada, sua carreira de atriz e escritora e, conseqüentemente, suas obras. Assim como, as primeiras explanações acerca do romance *O Parque das Irmãs Magníficas*, tendo em vista elementos relevantes que nos chamaram atenção.

De cunho teórico-reflexivo, a segunda seção divide-se em dois tópicos. No primeiro, discutimos sobre o *Queer* e suas representações, tendo em vista as identidades presentes no romance, englobando o corpo e suas múltiplas facetas e a representação da construção dos corpos e aspectos da travestividade. No segundo tópico, as discussões acerca da categoria da autoficção a partir de Perrone-Moisés (2016), Diana Klinger (2023) e Colonna (2014).

A terceira e última seção é dedicada à análise da obra e está dividida em três tópicos: no primeiro, discutimos acerca da construção e da representação dos corpos das personagens, colocando em evidência suas subjetividades; no segundo, trazemos interpretações acerca dos espaços do Parque e do casarão rosado, visto que a narrativa, em sua maior maior, acontece nesses espaços/territórios, e o terceiro tópico dedicou-se a apresentar os elementos de autoficção presentes no romance de Villada.

## 2 A VIDA EM CENA E A ESCRITA TRAVESTI DAS OBRAS DE CAMILA VILLADA

Tendo em vista que Camila Sosa Villada é uma atriz e escritora travesti latino-americana, é de suma importância explorar o contexto e as nuances que as travestis vivenciam para produzir arte, considerando que, dentro de um sistema de gênero marcado pela heteronormatividade e pela cisgeneridade, os papéis e as narrativas não são favoráveis às pessoas trans, pois estas são marginalizadas e, muitas vezes, ridicularizadas nos mais diversos âmbitos sociais, e o meio artístico não fica externo a esse apagamento. Como elenca Villada, em seu livro *A viagem inútil: trans/escrita* (2024b), “Por ser uma atriz trans que começou a carreira já adulta, compreendo que nenhum personagem foi escrito para mim. Que é preciso ser de determinada maneira para ter um espaço em peças, filmes ou séries de televisão. Essas maneiras não costumam incluir as travestis” (Villada, 2024a, p.36).

Desse modo, faz-se necessário refletir acerca das produções artísticas que se voltam para esse público por meio da explanação das próprias produções de Camila. Para tanto, esta seção busca abordar a forma de representação cultural dentro da perspectiva decolonial e transmoderna (Dussel), assim como as produções realizadas por Villada no teatro/cinema e na escrita literária. Abarca, ainda, as primeiras explanações acerca do nosso objeto de estudo, o romance *O Parque das Irmãs Magníficas*, focando em aspectos relacionados à origem da obra e às capas de suas edições.

Assim, o presente capítulo está dividido em dois tópicos, a saber: o primeiro aborda as produções filmicas e teatrais de Villada, assim como reflexões acerca das vivências e resistências que as pessoas trans enfrentam na sociedade, refletindo diretamente na produção artística. No segundo tópico, trazemos as produções literárias da autora, comentando-as e explorando-as, trazendo aspectos de sua escrita, assim como, abordamos a discussão acerca da origem da obra de *O Parque das Irmãs Magníficas* e a análise das capas das suas edições.

### 2.1 A arte travesti em cena como forma de representação cultural

Visando à emancipação cultural dos povos latino-americanos, a teoria da ética da libertação organiza uma discussão acerca da transmodernidade, uma filosofia decolonial, elencada por Enrique Dussel (2016), que pensa a cultura das periferias, pois, para o autor, “As culturas, por exemplo, são modos particulares de vida, modos movidos pelo princípio universal da vida humana de cada sujeito em comunidade, a partir de dentro” (Dussel, 2012, p.93).

Tendo em vista as perspectivas decolonial e transmoderna, é relevante começarmos a discutir sobre a Modernidade, que, a princípio, é algo positivo, porém, não abarca todas as

especificidades das mais diversas culturas, como também não inclui a periferia, pois representa a cultura do centro sistema-mundo. Nesse viés, para as culturas pós-coloniais se descolonizarem, é preciso se autovalorizar (Dussel, 2016). Ou seja, a autovalorização da ética subjetiva do corpo, pois esses devem ser contemplados dentro de suas particularidades e experiências como lugar de identificação de si.

A partir da Revolução Industrial, a Europa passou a ser o centro do mercado mundial, e, na esfera cultural, por meio do Iluminismo, o que resultou em sua extensão no “sistema-mundo”. Em apenas dois séculos, a hegemonia central e ilustrada da Europa transformou com profundidade o “núcleo ético-mítico” das culturas universais e milenares, como a chinesa e outras mais do Extremo Oriente, a hinduísta, a islâmica, a bizantino-russa e as da América Latina (Dussel, 2016).

Essas culturas foram, em parte, colonizadas, mas a maior parte de suas estruturas de valores foram sobretudo excluídas, desprezadas, negadas, ignoradas mais do que aniquiladas. O sistema econômico e político foi dominado no exercício do poder colonial e da acumulação gigantesca de riqueza, mas essas culturas têm sido interpretadas como desprezíveis, insignificantes, sem importância e inúteis. Esse desprezo, no entanto, permitiu-lhes sobreviver em silêncio, desdenhadas simultaneamente por suas próprias elites modernizadas ocidentalizadas. Essa alteridade negada, sempre existente e latente, indica a existência de uma riqueza cultural insuspeita [...]”. Ela tem evoluído diante da própria Modernidade; trata-se de uma “identidade” em processo de crescimento, mas sempre com uma exterioridade (Dussel, 2016, p.62).

A Modernidade teve força com a atividade de poder de determinados grupos sobre os corpos e vidas dos outros, fundamentando, assim, a repressão. Como um processo de investimento, surgiram as tecnologias, que determinam aqueles que poderiam viver e morrer. De acordo com Dussel, “A cultura ocidental, com seu evidente “ocidentalismo”, alocava todas as demais culturas como mais primitivas, como pré-modernas, tradicionais e subdesenvolvidas” (Dussel, 2016, p.59).

Todavia, as culturas universais assimétricas estão vivas, não morreram e, na atualidade, estão em seu processo pleno de renascimento, em busca de novos caminhos para seu desenvolvimento. Essas culturas não podem ser “pós”, mas, sim, pré-modernas, porém, sendo contemporâneas à Modernidade, logo serão “transmodernas”. Para Dussel (2016), o pós-modernismo é a etapa final da cultura moderna euro-americana, o “centro” da Modernidade. Desse modo, visando à emancipação cultural dos povos latino-americanos, temos o conceito de “transmoderno”, o qual

[...] indica essa novidade radical que significa o surgimento – como se a partir do nada – da exterioridade, da alteridade, do sempre distinto, de culturas universais em desenvolvimento, que assumem os desafios da Modernidade e, até mesmo, da pós-modernidade euro-americana, mas que respondem a partir de outro lugar, do ponto de vista de sua própria experiência cultural [...] (Dussel, 2016, p.63).

A Transmodernidade indica os aspectos que se situam além das estruturas valorizadas pela cultura euro-americana moderna em um movimento transversal, indicando que o movimento se dá a partir da periferia para a periferia (Dussel, 2016). Desse modo, a crítica transmoderna é necessária para o estudo das narrativas e poéticas latino-americanas contemporâneas.

Dentro desse contexto, visando à linguagem como produto cultural, temos Camila Sosa Villada, uma atriz e escritora travesti, nascida em La Falda, Argentina. Formou-se em Comunicação Social e Teatro, na Universidade Nacional de Córdoba. No ano de 2009, estreou seu primeiro espetáculo como atriz, *Carnes tolendas: retrato escénico de un travesti*. Envolvida em diversos trabalhos nos palcos, no cinema e na televisão, começou a dedicar-se à escrita. É conhecida por suas obras literárias que abordam temas como identidade, gênero e marginalização. É autora das seguintes obras<sup>1</sup>: *El viaje inútil* (2018) – *A viagem inútil: Trans/escrita*; *La novia de Sandro* (2015) – *A namorada de Sandro*; *Tesis sobre una domesticación* (2019) – *Uma tese sobre a domesticação*. Esses três livros foram lançados no Brasil em 2024, e a autora foi ao evento de lançamento em São Paulo. *Soy una tonta por quererte* (2022) – *Sou uma tola por te querer*, lançado no Brasil em 2022, e *Las Malas* (2019) – *O Parque das Irmãs Magníficas*, lançado no Brasil em 2021, que ganhou o prêmio literário *Sor Juana Inés de la Cruz*, *Finestres de Narrativa* e o *Grand Prix de l'Héroïne Madame Figaro*, ovacionado pela crítica e sucesso de público, foi traduzido para diversos idiomas.

No que tange à carreira de atriz de Camila Villada, no ano de 2009, ela estreou seu primeiro espetáculo como atriz, *Carnes tolendas: retrato escénico de un travesti*, dirigido por María Palacios e pela própria Camila. Após a estreia, foi bastante aclamada pela crítica. Esse espetáculo apresenta uma travesti em um caráter confessional, os aspectos do corpo em cena e na vida, por meio das transformações que as travestis realizam no decorrer de suas vivências (Moura, 2014).

No ano de 2011, Villada atuou como a personagem travesti Ale, no filme *Mía*, dirigido por Javier Van de Couter. A história se passa em um povoado habitado somente por travestis e

---

<sup>1</sup> As obras citadas estão detalhadas no tópico 2.2.

homossexuais. Ale trabalha como catadora de lixo e encontra o diário de Mía, uma mulher que faleceu e deixou uma filha e o marido. E assim, Ale cria um afeto pela história de Mía, o que a faz vivenciar as mais diversas experiências<sup>2</sup>.

Em 2012, Sosa Villada interpreta a personagem Nina, na minissérie *La viuda de Rafael*. A personagem Nina é a esposa travesti de um empresário rico e luta com a família do falecido marido para ser reconhecida como herdeira da fortuna deixada por ele<sup>3</sup>.

Essas três personagens encenadas por Camila têm algo em comum: são travestis. Atualmente, na maioria das produções fílmicas e televisivas que abordam as vivências travestis, existe a representação destas de forma pejorativa, muitas vezes, disfarçadas de humor. E, para além da maneira pejorativa de apresentar as vivências trans, essas vivências são encenadas por pessoas cis. Como elenca Jesus (2022),

Engana-se terrivelmente quem acha que nossa jornada é para fora, ela é para dentro.

Mas quem ouve a pessoa trans? – Age-se como se não falássemos. Quem a lê? – Age-se como se não escrevêssemos... É contumaz que terceiros (geralmente cis) falem por nós, iniquamente, sem considerar nossos pontos de vista, nossa visão de mundo, nosso protagonismo em todas as suas expressões.

Somos tão estigmatizadas. Silenciadas. Ridicularizadas. Violentadas. Invisibilizadas. O machismo e a transfobia nos perseguem, ferem e causam sofrimento.

O aumento da visibilidade tem sido positivo para a nossa população (Jesus, 2022, p.11).

O fato de Villada interpretar personagens travestis sendo ela própria travesti reflete a importância que a arte abarca na vida social, artística e cultural das pessoas trans. Historicamente, o grupo das travestis é marginalizado, sendo sua existência e resistência realidades recriminadas pela sociedade. Sabe-se que, desde a década de 1960, as feministas negras, lésbicas, transexuais e travestis buscam, de forma reforçada, abarcar as mulheres dentro das múltiplas opressões: raça/etnia, gênero, classe, nacionalidade, sexualidade/orientação sexual, entre outros (Nascimento, 2021). Essa marginalização reflete não somente nas vidas das pessoas trans, mas no fim destas: o Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo e a região da América Latina e do Caribe contém o maior número de casos, de acordo com Benevides (2025, p. 97):

A região da América Latina e do Caribe, mais uma vez, foi aquela com maior número de casos, chegando a 70% do total. Com aumento de cerca de 9% em

<sup>2</sup> Disponível em: <https://filmow.com/>. Acesso em 12 de dez. 2024.

<sup>3</sup> Informações disponíveis em <https://becodaspalavras.com/2022/09/09/camila-sosa-villada/>.

relação a 2023, foram catalogados 350 assassinatos na atualização, e pelo menos 106 aconteceram no Brasil, o que representa 30% do total – em 2023 haviam sido 100. Dentre eles, 94% foram feminicídios cujas vítimas eram mulheres trans ou pessoas transfemininas. Os dados foram coletados entre 1º de outubro do ano passado e 30 de setembro deste ano. O México segue em segundo lugar e o Estados Unidos em terceiro com 76 e 41 assassinatos cada.

Soma-se a isso o que Nascimento (2021, p. 162) aborda sobre a colonialidade do gênero “[...] as construções socioculturais no Brasil, na América Latina e no Caribe produziram uma série de hierarquizações sociais que traçaram uma linha entre o humano e o não humano”. Há um desprezo pela mulher e por tudo o que é feminino, tendo em vista o modo de organização das colônias americanas, que traz a ideia de que a mulher é inferior ao homem, e este possui pênis, e aquela, vagina. Desse modo, essa colonialidade de gênero produz efeitos sobre as corporalidades que não estão de acordo com a ideia normativa de homem e mulher em uma ótica binária de gênero, o que reflete nos modos de organização social latino-americanos e caribenhos um grande desprezo ao feminino, que passa a ser algo sem valor, inferior (Nascimento, 2021).

Esses dados refletem diretamente, por exemplo, na expectativa de vida das pessoas trans, sendo esta de 35 anos, tanto no Brasil quanto na Argentina (Paixão, 2021). Além de serem assassinadas, também há as mortes por suicídio dessa população, pois muitas desenvolvem ansiedade e/ou depressão devido às diversas negligências que sofrem, como elenca Benevides:

A discriminação, o preconceito e a exclusão social, somados à violência física e psicológica, geram um profundo impacto na saúde mental dessa população, culminando em altas taxas de suicídio. A cisnormatividade e a heteronormatividade, que regem as relações sociais, impõem padrões de comportamento e identidade que muitas vezes são incompatíveis com a experiência das pessoas trans, intensificando o sofrimento e a exclusão (Benevides, 2025, p.92).

Até o ano de 2018, a Organização Mundial de Saúde (OMS) classificava a transexualidade como “transtorno de identidade de gênero”. No ano de 2019, durante a 72ª Assembleia Mundial de Saúde, realizada em Genebra, a OMS passou a considerar a transexualidade como “incongruência de gênero”. Assim, os países ligados à referida agência tiveram até 2022 para se adequar.

Desse modo, a nova versão da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas de Saúde (CID), teve a CID-10 substituída pela CID-11, de modo que a transexualidade passou a ficar inserida no capítulo nomeado “condições relacionadas à saúde

sexual”, sendo classificada como “incongruência de gênero”. Esta “incongruência” relaciona-se ao que é determinado no nascimento, ou seja, refere-se à não identificação do indivíduo com o gênero atribuído ao nascimento (Engel, 2019).

A garantia de direitos e o acesso à dignidade da população trans é algo que ocorre a passos lentos. Por exemplo, há apenas 13 anos, no ano de 2012, foi aprovada a Lei de Identidade de Gênero na Argentina, passando o Estado argentino a

[...] garantir o reconhecimento ao gênero auto-concebido por cada cidadã e cidadão da Argentina, mesmo que o gênero auto-concebido não corresponda ao sexo atribuído à pessoa no momento de seu nascimento. Entre os direitos garantidos pela lei, está a possibilidade de que o nome, o sexo e a foto nos documentos de identidade sejam modificados por qualquer pessoa com idade superior a 18 anos que se perceba com um gênero diferente do registrado em sua certidão de nascimento. Assim como também as instituições da rede pública de saúde, bem como os planos de saúde privados deverão oferecer o acesso integral a operações e tratamentos hormonais, sem necessidade de autorização judicial ou administrativa. O texto legislativo, reconhecido internacionalmente como um dos mais avançados do mundo, atendeu demandas históricas da comunidade transgênero da Argentina (Perucchi, 2014, s.p).

Já no contexto brasileiro, em fevereiro do ano de 2013, o deputado federal Jean Wyllys e a deputada federal Erika Kokay protocolaram, na Câmara, o Projeto de Lei 5002/13, intitulado Lei de Identidade de Gênero ou Lei João W. Nery, homenageando o grande ativista brasileiro da luta pelos direitos LGBTQIAPN+, psicólogo e escritor, primeiro homem transexual a passar por cirurgia de redesignação sexual no Brasil. Esse projeto de lei foi baseado na experiência da Lei de Identidade de Gênero argentina. A Lei João W. Nery

[...] reconhece o direito à identidade de gênero de todas pessoas trans no Brasil, sem necessidade de autorização judicial, laudos médicos ou psicológicos, cirurgias ou hormonioterapias. Preserva todo o histórico de vida, assegura o acesso à saúde no processo transexualizador, despatologiza as transidentidades para a assistência médica e preserva o direito à família perante as mudanças registraes. Propõe também que a psicoterapia só seja feita caso o interessado assim o deseje, entre outras cláusulas (Nery, 2022, p.94).

Somente em 2018, o Supremo Tribunal Federal aprovou a possibilidade de retificação nos documentos diretamente em cartório, ou seja, as pessoas trans obtiveram o direito de alterar o nome e o gênero nos documentos oficiais. Porém, até os dias atuais, o PL João W. Nery não foi aprovado, o que reflete nas dificuldades que as pessoas trans sofrem na sociedade brasileira devido aos estigmas sociais e à condição de minoria. Como afirma a antropóloga americana especializada em etnografia da mídia e professora na Universidade da Califórnia, Marcia Ochoa

(2020), há uma questão de poder, impondo-se a sociedade de forma violenta sobre os corpos das travestis para marcar o território do gênero, o que resulta na exclusão nos diversos âmbitos (social, econômico, político), tendo em vista que “Muitas vezes, hoje em dia, o grupo social é tomado como um Estado-nação, mas a cidadania não é exclusiva para os sujeitos dos Estados-nações. Dessa maneira, para ter uma cidadania, precisamos de mais que um passaporte ou uma carteira de identidade, precisamos da sensação de pertencimento” (Ochoa, 2020, p.140). Sendo assim, de modo geral, apesar de alguns direitos adquiridos, a participação social ainda é negada, e os direitos como cidadãos ou seres humanos são violados, pois não há a sensação de pertencimento para as travestis.

## 2.2 Um passeio por entre os livros de Camila Villada

Camila Villada teve sua estreia no campo da escrita literária no ano de 2015, com a obra *La Novia de Sandro*. No ano de 2018, a autora publicou *El viaje inútil*; em 2019, houve a publicação de dois romances, *Las malas* e *Tesis sobre una domesticación*. Este último foi lançado pela editora Página/12 em 2019 e, no ano de 2023, foi reeditado pela editora Tusquets. Em 2022, publicou *Soy una tonta por quererte*. Recentemente, neste ano de 2025, a autora publicou *La traición de mi lengua*.

A ordem de publicação no Brasil foi diferente, sendo *O Parque das Irmãs Magníficas* o primeiro, no ano de 2021; *Sou uma louca por te querer* em 2022 e *A viagem inútil*, *A noiva de Sandro* e *Tese sobre uma domesticação* em 2024. Em 2025, a editora Companhia das Letras lançou uma nova edição de *O Parque das Irmãs Magníficas*, não só com uma capa diferente, mas também sob o título de *As malditas* (aspecto abordado no subtópico seguinte). Para melhor visualização, iremos apresentar de forma breve as obras de acordo com os lançamentos na Argentina e sobre *O Parque das Irmãs Magníficas* no subtópico seguinte.

No livro *A namorada de Sandro* (2024), temos uma coletânea de pequenos textos, escritos no blogue que autora escrevia. A obra é dedicada aos seus pais – La Grace e a Don Sosa. Nessa obra, Villada traz o amor travesti em sua forma diversa, ternura e ódio, tristeza e felicidade – um misto de sensações: ora há o riso, ora o pranto. Além das vivências das personagens que representam a luta contra a pobreza, amigos que já morreram, a mãe de aluguel, resistência, arte, escrita e outras vivências do universo travesti. Há uma mistura da marca da autora: às vezes, a sua escrita é doce; às vezes, amarga feito fel.

Deixamos muitos amigos pelo caminho.

Muitos dos nossos heróis foram mortos por mãos indignas.  
 Assassinararam os referenciais mais queridos.  
 Os fuzilaram contra paredes,  
 enfiaram balas em seus rabos,  
 queimando-os vivos em valas comuns,  
 em fogueiras,  
 em câmaras de gás,  
 em magníficas páginas de desamparo.  
 Quantos poetas, filósofos, músicos, quantos padeiros  
 e lixeiros e médicos e pintores  
 e pedreiros e profetas silenciosos  
 morreram assim.  
 Vimos nossos filhos morrerem.  
 Os vimos agonizar.  
 Conversamos com sua morte,  
 com deus,  
 com tantos santos e, no entanto,  
 nos foi negado tudo,  
 tudo nos foi tirado.  
 Fizeram isso sob tantos nomes  
 que identificar um culpado  
 é uma tarefa impossível.  
 Veremos muitos mais morrerem.  
 Talvez até nós morreremos  
 e outros escreverão os poemas,  
 outros farão justiça,  
 outros se levantarão toda manhã e viverão.  
 Mas sabemos que é a única maneira,  
 escrever e fazer justiça.  
 Se evitarmos o caminho,  
 se evitarmos subir certas colinas,  
 escalar certas árvores  
 ou atravessar certos diques a nado,  
 talvez, na renúncia,  
 todos os nossos inimigos estejam à espera.  
 Continuemos a nos dar as mãos na rua,  
 beijos nos trens e abraços na grama.  
 Continuemos a nos vestir de mulheres,  
 a nos vestir de homem.  
 Continuemos a perdoar e amar,  
 e não nos afastemos do trabalho lento e eficaz do amor...  
 mesmo que pareça piegas.  
 A verdade é que coisas que deixaram de ser óbvias.  
 (Villada, 2024a, p. 37-39)

Há textos intitutados que podem ser interpretados como os que dão origem ao título do livro, já que alguns são intitutados como: *A cunhada de Sandro*; *Os sogros de Sandro*; *Sandro*. Soma-se a isso o fato de que, em alguns textos, há menção direta sobre a namorada de Sandro ser uma travesti. No texto da página 59, a autora cita que a personagem se chama Camila: “[...] Para esta Camila, a mesa onde come, os lençóis nos quais se deita, têm o sabor de um soco na cara, direto no rosto da velha Camila”. Entretanto, é narrado em 3ª pessoa. Já na página 47,

também há menção ao nome da personagem, Camila, porém, é uma narrativa em 1ª pessoa, “[...] Mas eu sempre fui frágil diante dos homens. Eu admito, em cada cliente esperava um salvador, uma proposta nobre, um “vamos cair fora”, um Sting que me dissesse, Camila, você não precisa usar esse vestido vermelho esta noite...[...]” (Villada, 2024a, p.47). Esse modo de fazer alternância entre a 1ª e 3ª pessoa do discurso é algo marcante nas obras da autora, assim como ficcionalizar elementos de sua vida.

Na obra *A viagem inútil: trans/escrita* (2024), Camila nos apresenta o começo de sua trajetória com os livros, a leitura e, conseqüentemente, a sua relação com a escrita. Em uma entrevista concedida a *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*<sup>4</sup>, em fevereiro de 2025, Villada foi questionada acerca da referida obra:

**[Jonatan Silva] Em *A viagem inútil*, você faz um relato autobiográfico muito poderoso. Como foi o processo de transformar sua própria história em literatura? E quais os desafios que você enfrentou ao abordar temas tão pessoais e sensíveis?**

Era o que eu tinha em mãos. Pediram-me para escrever sobre o meu nascimento como escritora. Eu queria ser sincera. Foi assim que me tornei escritora. Por outro lado, sejamos honestos, todos os escritores transformam suas vidas em literatura. Penso que o desafio é sempre não ofender meus pais.

Em um trecho da obra, Camila relata:

Permitimos que a loucura nos domine por completo para resistir à pobreza. Essa luta contra o nada é o que eu tento escrever, para que não continue se reproduzindo. Acho que a literatura põe em evidência a inutilidade da nossa luta, confundida para sempre como inimiga.

[...]

Escrever foi minha renúncia a tudo o que ele [pai] considerava produtivo. Sempre rondo minha infância, dou círculos dentro de mim. Tenho outra idade quando escrevo. Sou uma menina travesti perversa e problemática. Sou a garota que foge dos pais e acaba nos braços da literatura. Ou que acaba por ninar a si mesma quando escreve (Villada, 2024b, p. 16-17)

Desse modo, a autora traz aspectos biográficos, pois retrata sua vida desde a infância, a relação com os pais e a escrita e, segundo ela, de forma sincera. Para além de fatos sobre sua própria vida, Camila traz reflexões acerca do seu processo de escrita e o que esta representa para ela, a relação com o leitor, estilo de linguagem e as nuances no que se refere ao corpo e à identidade travesti: “UMA LEMBRANÇA MUITO ANTIGA. A primeira coisa que escrevo na vida é meu nome de homem. Aprendo uma pequena parte de mim” (Villada, 2024b, p.5).

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/a-memoria-e-a-alma-das-pessoas/>. Acesso em 05 de abril de 2025.

Nesse livro, Camila nos revela várias representações que o processo de escrever e sua escrita têm em sua vida, muitas vezes, trazendo paradoxos em relação a esse processo.

[...] escrever é sempre um trabalho preciso. Nós nos convertemos em ouvires, como Aureliano Buendía com seus peixinhos de ouro. Afundamos ali, navegamos nesse mar de petróleo onde todas as lembranças nadam, onde especificamos um nome e uma emoção para cada momento importante da nossa vida, ao qual sempre chegamos como nascimento: nus, indefesos e cheios de medo. Escrever é como passar um filtro nessas recordações que são procuradas na memória. A escrita é a coisa pesada da lembrança que não consegue passar pelo crivo da nossa memória. É também essa parte da memória que pode ser tornar mentira, que pode ser julgada, ampliada, traída e amaldiçoada. O que não é filtrado é o que se dispõe a ser escrito. O resto está muito longe de nós (Villada, 2024b, p.20).

Camila também aborda aspectos de sua técnica de escrita, sua vida de atriz e o que a impulsiona a escrever, pensamentos sobre a literatura e a representação travesti. É uma obra que convida o leitor a pensar sobre o processo de escrita travesti. A autora apresenta caminhos, vivências, dificuldades, mas, não perde o toque poético e sublime:

Estou na parte da história na qual nós travestis recuperamos nossa voz, e é necessário usar essa voz. Voltar a usá-la. Contar o preço que deram à minha liberdade e ao meu desejo e que eu paguei com o que tinha em mãos: meu corpo. Também contar a crueldade com que fui tratada e também o amor e a ternura que me foram dados como compensação de tudo” (Villada, 2024b, p.3).

O livro *Uma tese sobre a domesticação* (2024) retrata a história de uma atriz travesti de sucesso, que é casada com um advogado gay, e eles decidem adotar um menino soropositivo de seis anos. As personagens são todas inominadas, nenhuma tem um nome próprio, inclusive, a própria atriz, todas são chamadas pelo laço que representam na vida da atriz. Desse modo, há: o marido/advogado gay; o menino/filho; a sobrinha/a menina; o pai; a mãe; a cunhada; o irmão; o diretor; o amante da mãe, o bêbado. A falta da menção dos nomes próprios reflete nas múltiplas facetas atribuídas aos papéis e características das personagens, assim como em uma imersão aprofundada sobre as temáticas abordadas no decorrer da narrativa, os papéis de classe, os sociais, os familiares, as representações da masculinidade, da feminilidade, da sexualidade e da identidade.

Diante dessas personagens, há uma narrativa que aborda novas configurações familiares, corpos dissidentes, amor, desejo, fúria e vivências. O livro é organizado em 28 capítulos, todos são intitulados, a saber: *Era uma vez uma atriz; Prelúdio; Little House on the Prairie; A festa; Amar não é o bastante; Esse viado que te come; A raiz do medo; Amarás tua*

*mãe acima de todas as coisas; Mommie Dearest; O prontuário do filho; Com grande tristeza; O mau gosto do bom gosto; Nada para quebrar; Estrogênio, mon amour; Você vai parir com dor e seu marido é quem vai pagar; Ser pai hoje; Quem se deita com os pais amanhece louco; O parricídio é uma tentação; Não há Martín Fierro que aguente; A fome das mães; Jocasta e a prole travesti; A tristeza do pai; Monólogo da mãe; Monólogo do pai; A passagem; Primeiras conclusões; Métodos para um luto e Epílogo.*

A narrativa se dá a partir de um narrador em terceira pessoa, porém vai além de uma mera descrição dos fatos, de modo que a voz narrativa é externa às personagens, traz os conflitos delas e introduz pensamentos e alguns diálogos. Há uma descrição de forma mais profunda, entretanto, não parece saber de tudo nem faz parte da história. Para além disso, quando há algum pensamento ou sentimento mais profundo de alguma personagem, este é apresentado em 1ª pessoa, é marcado em itálico, quebrando um pouco a linearidade da narrativa em 3ª pessoa, assim como há um espaçamento no texto, como nos trechos a seguir:

[...] Embora, é claro, ela sozinha nunca teria pensado em adotar alguém. A única coisa que podia adotar eram novas dietas.

*Todo mundo tinha alguma coisa a dizer sobre mim. Todo mundo parecia saber de alguma coisa que havia me escapado ao tomar minha decisão. “Você faz tudo isso pra ficar com a bicha do teu marido”, me disse uma amiga. E talvez fosse verdade. Não seria nem o primeiro nem o último relacionamento que prolongaria seu fim devido à chegada de um filho... Fiquei surpresa em ver quantos pensavam que este é um mundo onde as crianças nascem por amor.*

Por fim, as coisas terminaram bem, deu tudo certo, e ela quis jogar tudo para o alto, mudar de nome, de número, de telefone, de endereço, de profissão, não ver mais o marido nem o filho. Mudar para outro país e começar uma nova vida com um nome diferente (Villada, 2024c, p.74).

Há também o relato dos pais da atriz feitos em 1ª pessoa, nos capítulos intitulados como *Monólogo da mãe* e *Monólogo do pai*.

Outro ponto que merece menção é o fato de a personagem principal ser uma atriz travesti de sucesso, o que é raro na nossa sociedade latino-americana. Porém, a autora abarca questionamentos acerca dos papéis atribuídos a cada indivíduo no seio familiar, trazendo essa reflexão já a partir do título, a domesticação dos corpos e como estes se apresentam e sobrevivem na sociedade argentina. Há a marca de Villada: a linguagem como ferramenta de poder, uma forma de [re]existência e o corpo travesti como uma forma de linguagem.

É assim: basta uma travesti. Uma única travesti é suficiente para revirar a vida de um homem, de uma família, de uma instituição. Uma única travesti é suficiente para minar os alicerces de uma casa, desfazer os laços de um

compromisso, quebrar uma promessa, renunciar a uma vida. Basta uma única travesti para fazer um homem chorar, para fazê-lo se sentir uma merda ou um pássaro. Basta uma única travesti para iluminar, engrandecer ou mesmo revelar a criminalidade de um Estado. Basta uma única travesti para que se resolva a orfandade de um menino. O advogado sabia disso (Villada, 2024c, p.123).

Desse modo, a obra aborda o triunfo travesti. Entretanto, isso inclui as dores e as dificuldades também.

O romance foi adaptado para o cinema, tornou-se filme, dirigido por Javier Van de Couter e produzido por Diego Luna e Gael García Bernal. A atriz e escritora Camila Villada também foi roteirista do filme e interpreta a personagem principal.

*Sou uma louca por te querer* (2022) é uma coletânea formada por nove contos: *Obrigada, Defunta Correa*; *Não fique tempo demais no atoleiro*; *a noite não vai permitir que amanheça*; *Sou uma tola por te querer*; *A merenda*; *Mulher tela*; *A casa da compaixão*; *Cotita de la encarnación* e *Seis tetas*. Nesses textos, a autora apresenta diversas personagens travestis e também personagens cis, contemplando as várias realidades humanas, abordando suas resistências e vivências.

No conto *Obrigada, Defunta Correa*, há menção à história de Deolinda, que seria a Defunta Correa. Os pais vão ao santuário pedir um milagre para a filha travesti, que é prostituta. Também há menção a uma peça da qual a própria Camila participou, *Carnes Tolendas*, assim como é narrado em 1ª pessoa e aparece o nome dos pais da autora. Ou seja, há aspectos que abordam a vida da autora, assim como o final do conto faz menção direta ao romance *O Parque das Irmãs Magníficas* (aspecto mais bem explorado no subtópico seguinte), pois termina assim: “O que aconteceu com o filho da Defunta Correa? Foi encontrado pelas travestis do Parque Sarmiento” (Villada, 2022, p.17).

O texto *Não fique tempo demais no atoleiro* narra a história de dois irmãos, Martín e Irupé, que foram abandonados pela mãe, Antonia, a qual sofria violência física e psicológica do marido, o pai das crianças, Ricardo. Martincito é o filho de 7 anos, que sofre com as imposições de masculinidade feitas pelo pai, um bêbado violento e machista. Irupé representa os papéis sociais atribuído às mulheres na sociedade machista e patriarcal, pois ela assume os cuidados da casa, além de ter que cuidar do irmão mais novo e estar sempre disponível para servir ao pai. Desse modo, nesse conto, há uma demonstração de uma família que vive em um contexto de opressão masculina, como também abarca a solidariedade da sociedade por meio de duas personagens, a vizinha dona Rita e o seu marido, que ajudam a mãe do menino antes de ela ir

embora, e a vizinha continua ajudando o garoto depois que a mãe partiu. Para além disso, a autora aborda o questionamento acerca do que é ser homossexual:

– Hoje, na escola, uns moleques começaram a rir quando a professora falou “homossexual” e acabaram expulsos da aula... O que é um homossexual? – um dia ele perguntou para ela, enquanto tomava o lanche como convidado de honra.

Dona Rita ficou boquiaberta.

– É quando uma menina, em vez de gostar de um menino, gosta de outra menina. Ou o contrário. Quando um menino, em vez de gostar de uma menina, fica gostando de um menino.

– E isso está certo ou errado?

– Errado é uma velha como eu ficar dando pitaco sobre essas coisas.

– Mas está certo ou errado?

– Para mim não tem nada de errado nisso. As pessoas, cada uma cada qual, entendem como uma coisa boa ou ruim... ou se assustam, ou não estão nem aí. E agora termine esse achocolatado antes que esfrie (Villada, 2022, p.23).

Assim, Camila aborda várias realidades nesse texto. Ao final do conto, o pai, bêbado e alheio a vida, beija o menino na boca e vai dormir.

*Sou uma tola por te querer* é o conto que possui o título da obra, é o mais longo da coletânea também. É narrado por María, uma das personagens. Duas travestis trabalham em um salão de beleza, uma é branca, descendente de alemão, e a outra é descendente de indígenas. São da Cidade do México e vivem nos Estados Unidos, em Nova Iorque. Nessa narrativa, são abordados aspectos de raça, identidade, gênero e classe social. Um dos focos é a dor de ter que se vestir de homem no dia a dia, podendo ser travesti apenas à noite em determinados locais. Além de abordar as vivências de travestis negras, latinas e drogadas. Conhecemos as personagens a partir da amizade com Billie Holiday, que, na vida real, foi uma cantora e compositora norte-americana de jazz e viveu no Harlem quando criança. No conto, Holiday também é uma cantora de jazz, de sucesso e faz amizade com as travestis no Harlem; há menção às músicas da cantora. Parece-nos que Camila trouxe uma de suas cantoras preferidas para sua ficção. Nesse conto, não temos travestis prostitutas (como é recorrente nos textos de Villada), elas são cabeleireiras. O texto aborda questões de raça e gênero, conflitos sexuais e vivências desafiadoras. Depois de um momento de sexo com Holiday, Maria se sente abalada:

Não conseguia superar o que tínhamos feito juntas. O que me obrigara a fazer. Destroçou diante dos meus próprios olhos mexicanos qualquer ideia tranquila que jamais pude ter a respeito do amor. A serpentina bailou diante dos meus olhos e eu a penetrei, uma mulher!, e senti que toda a minha sina de bicha não valia nada. Sofrer tanto para ser uma mulher e terminar na cama com uma delas e ainda por cima fazer amor com ela (Villada, 2022, p.97).

No conto *A merenda*, é abordada a questão de raça/cor. Inicia-se com a neta, que é uma criança, questionando a avó por que elas são marrons, tendo em vista que, na escola, uma coleguinha teve nojo dos seus mamilos marrons. E a avó explica que elas não são marrons, são morenas e faz menção a determinadas coisas valiosas que são de cor escuras.

– No lugar onde fazem as pessoas não tinha tinta suficiente para nos dar a cor bem retinta. Íamos ser pretas, mas na seção onde dão a cor pras pessoas acabou a tinta. Existem muitas como nós pelo mundo. Deram menos mãos de tinta na gente. As pessoas brancas nem sequer foram pintadas, por isso se machucam tanto. Às vezes basta botar um dedo nelas e já ficam vermelhas como um tomate (Villada, 2022, p. 102).

Em *Mulher Tela*, é abordada a questão da homossexualidade. A personagem-narradora é uma mulher cis, cuja profissão é ser namorada de aluguel de homens cis gays e ricos, da sociedade elitizada de Córdoba: “Os pais não suportavam descentes maricas. Melhor ter um filho morto do que um filho veado” (Villada, 2022, p. 108). Assim, são narradas as diversas experiências da personagem com diversos gays ricos, os veados no armário nos anos 1980.

Camila usa uma linguagem mais “ácida”: os termos ‘bichas’, ‘veados’, ‘maricas’ estão sempre presentes.

Que tipo de profissão achavam que eu tinha? Era atriz? Uma gueixa ocidental? Uma prostituta intocável? Que era tudo cor-de-rosa? Não. Coube a mim um par de putos malignos que me levaram a visitar umas benzedadeiras para limpar a urucubaca depois de trabalhar para eles. Olha só. Tenho o maior respeito pelo armário. Para muitos de meus amigos, o armário acabou sendo o único lugar seguro no mundo. Sabendo disso, digo que o armário pode ser fatal para alguns maricas. Acabam mofados (Villada, 2022, p.118-119).

A personagem narra suas diversas experiências como namorada de aluguel, acreditando ser a pioneira desse trabalho, assim como expõe os benefícios financeiros que esse “bico” trouxe em sua vida. Atrelado a isso, a abordagem principal desse conto é a vida dos homens gays ricos, ter que viver no armário, porém a personagem também afirma que as vidas dos gays melhoraram, e seu serviço não era mais necessário, “O bico de namorada de aluguel, namorada arrendada, holograma de namorada, namorada por hora, prostituta insatisfeita, mulher tela, acabou. Caí em desuso. Quando a coisa melhorou para as bichas, eu caí em desuso. Os namoros se tornaram cada vez mais escassos e um dia desapareci” (Villada, 2022, p. 121).

*A casa da compaixão* retrata a história de Flor de Ceibo, uma travesti prostituta, que mora com o tio que abusou dela. Flor ganha a vida fazendo programas na beira da estrada, no posto de gasolina. Em um dos seus programas, é enganada por dois clientes. Ao se defender e

revidar a violência, momentos depois, eles a encontram e a espancam. A partir desse momento, Flor é encontrada por freiras que a levam para o convento, cuidam dela, entretanto, elas a aprisionam, não a deixam sair. Além disso, as freiras criam alguns cachorros diferentes, que são ferozes, protegem quem elas mandam, assim como atacam. As freiras são um pouco místicas, o que traz uma mistura do religioso com o fantástico. Nessa narrativa, a linguagem de Villada é feroz e desnuda, como podemos identificar no trecho a seguir, em um diálogo da personagem com o seu tio,

[...]

- Sim, pode crer... Aqui mesmo tenho o campeão dos imbecis soltos.
- Estou falando sério. E para complicar tem esses cachorros de merda atravessando a estrada. Dia sim dia não tem acidente. Os carros capotam ao desviar dos bichos. O acostamento anda cheio de altazinhos.
- Quando eu precisar de um pai, vou procurar um que não queira me comer, velho sujo (Villada, 2022, p.134).

No conto *Cotita de la Encarnación*, narra-se a experiência de travestis presas e torturadas no contexto da colonização espanhola. Desse modo, é narrado o caminho de uma travesti descendente de indígenas, para a fogueira, a inquisição, tendo em vista a acusação de sodomia. A linguagem é uma forma de revolta, pois a personagem está enfurecida devido ao fato de todas as pessoas que ela acolheu durante sua vida estarem assistindo a sua morte.

Chafurdei em todos os homens que jogavam imundícies em nós, como a grande puta que era, a sereia puta do lago Texcoco. Trepei com centenas daqueles homens, ensinei-lhes tudo tudinho sobre o amor, não lhes ensinei mais pois... porque já não restava nada a ensinar. Ensinei-os a desejar, a respirar de perto e a dizer coisas bonitas misturadas a porcarias para mim. Acostumei-os à sujidade do amor, ao seu cheiro de cocô, às comichões e gotejamentos, às pústulas, às bolhas e febres, às crostas e vergões, aos ardores, aos machucados que ficam depois de se brigar corpo a corpo com um outro (Villada, 2022, p. 159).

No último conto da coletânea, *Seis tetas*, no início, há um universo distópico para as travestis, um mundo onde há paz, e elas trabalham, são casadas, têm filhos, há um reconhecimento social. Em seguida, tudo muda, começa uma perseguição, uma caça às travestis, e aqueles que tocaram uma travesti mais de três vezes estão condenados também. Desse modo, inicia o genocídio, o que as obriga a fugirem. Assim, depois de lutas, as travestis e suas famílias conseguem se abrigar nas montanhas, criando uma comunidade diversa, com o misticismo que a autora aborda em suas narrativas. Apesar das dores, dificuldades e isolamento,

elas conseguem criar um modo de vida para sobreviver. Nesse lugar, uma travesti engravida, dá à luz a seis cachorros e ganha peitos.

A filha de Lilith está sofrendo. Mas não podemos fazer nada. Vemos o instinto dançar, erguendo poeira ao redor da parturiente. La Machi detém a médica, que corre para ajudar.

– Ninguém se mexe. Ela precisa fazer isso sozinha.

– Mas alguém a socorra. – pede Lilith.

– Está com o pai. Precisam saber. Não são idiotas.

Rosacruz dá meia-volta e diz para nós:

– Já nasceu.

E nos mostra o primeiro filhote, que chora como choram os filhotes. Em seguida a menina dá à luz outro filhote e depois outro e outro até que suas mãos se encham com seis filhotes de cachorro cobertos de merda e de uma baba pegajosa como o miolo de um cacto.

[...]

A adolescente que lambe os filhotes e aconchega seus focinhos aos seis mamilos que nasceram no seu ventre e se encheram de leite, para que se alimente (Villada, 2022, p.202-203).

Diante do exposto sobre os contos inseridos nessa obra de Villada, percebemos que a autora explana acerca de diversas temáticas presentes na sociedade. A maioria das personagens são travestis, a linguagem é feroz, assim como acalentadora. Há diversas formas de denúncia e resistência.

A partir disso, percebemos que todas as obras de Camila Villada retratam personagens travestis e suas diversas formas de resistência para se manterem vivas em um mundo que tende a querer matá-las.

A escritora travesti brasileira, Amara Moira, na época em que sofreu várias violências, usou a linguagem como forma de resistência e existência, e seus textos começaram a circular mais,

[...] narrativas das minhas vivências travestis, militantes, eu pouco a pouco encontrando motivos para escrever, propósitos na literatura para além da experimentação verbal. Escrever agora, ora bolas, não era só escrever, mas sobreviver, a gente cavando um futuro para chamar de nosso, insistindo em pensar palavras para as nossas próprias versões, nos assenhorando do direito à palavra (Moira, 2022, p.56).

Desse modo, é de extrema importância a escrita de autoras travestis, pois, apesar da visibilidade, elas ainda não têm o reconhecimento necessário, mas estamos em busca para que isso mude. Dentro desse cenário, a escrita de Camila é potente, e há a transição entre as palavras que sangram e as que curam, dando aos leitores a imersão à cultura travesti.

### 2.2.1 Primeiras explicações acerca de *O Parque das Irmãs Magníficas*

O livro *O Parque das Irmãs Magníficas* (Las Malas) aborda um universo que, até os dias atuais, é pouco abordado na literatura, o das travestis. A narrativa retrata um grupo de travestis da cidade de Córdoba, na Argentina, e traz aspectos angustiantes da existência e da resistência da travestilidade. Esta desnuda-se de várias formas profundas, englobando aspectos pungentes que habitualmente marcam a existência das travestis: a vulnerabilidade e a precariedade no exercício da prostituição; a violência sempre presente; intervenções corporais feitas das mais diversas formas e a presença latente da morte. Villada traz as formas marcantes de [sobre]vivência das travestis em um mundo que parece estar cada vez mais ávido por vê-las mortas.

De acordo com Juan Forn, no prefácio do livro *O Parque das Irmãs Magníficas* (2021), Villada escrevia um blogue chamado *La novia de Sandro* – a autora tem um livro com esse título, lançado em 2015 (como já mencionamos). Quando deu início a sua carreira de atriz, ela deletou tudo o que havia registrado no blogue, no intuito de esconder esse passado. No entanto, o conteúdo apagado havia sido previamente copiado por um fã anônimo, e este o enviou a Camila quando ela se consagrou a partir dos seus papéis no filme *Mía*, na minissérie *La viuda de Rafael* e no monólogo *Carnes Tolendas*.

[...] Camila cursava a faculdade durante o dia, trabalhava de noite no Parque Sarmiento e escrevia um blogue chamado *La novia de Sandro*. Escrevia o blogue à mão, no verso das anotações da faculdade, ao chegar de madrugada a seu quarto de pensão, e depois ia até uma *lan house* para digitá-lo. Um dia, descobriu as aulas de teatro da universidade. Pouco depois, abandonou o curso de Comunicação Social e mergulhou na atuação. No dia que começou sua carreira como atriz, apagou todo o conteúdo do blogue para ocultar aquele passado.

[...] Um fã anônimo o copiara [o blogue] antes de ela apagá-lo. E, quando Camila se consagrou com seus papéis no filme *Mía*, na minissérie *La viuda de Rafael* e no monólogo *Carnes Tolendas*, ele o enviou por e-mail para ela. Camila se sentou para lê-lo e então viu seu passado sob outra perspectiva, do lado oposto do telescópio. [...] Agora, por outro lado, o que via nos textos daquele blogue era a atitude inabalável, revolucionária, exemplar, daquela irmandade de travestis malvistas, mal-amadas, maltratadas, mal pagas, mal compreendidas, malfaladas.

Essa foi a origem deste livro, essa é a alquimia que ocorre em suas páginas: transformação da vergonha, do medo, da intolerância, do desprezo e da incompreensão em alta prosa. Porque *O Parque das Irmãs Magníficas* é um relato da infância e um rito de iniciação, um conto de fadas e de terror, um retrato de grupo, um manifesto político, uma memória explosiva, uma visita guiada à fulgurante imaginação de sua autora e uma crônica diferente de tudo, que vem polonizar a literatura (Villada, 2021, p. 8-9).

E, assim, surgiu *Las Malas*, de acordo com o prefácio da obra. É válido ressaltar que, em todos os trabalhos que lemos acerca da obra, menciona-se a origem dela a partir do prefácio. Inclusive, essas informações geraram a categorização do romance de Camila como autobiográfico, o que fez a autora desmentir, em algumas entrevistas, como, por exemplo, na que ela concedeu ao portal Marie Claire, em julho de 2024. Seguem os trechos:

**MC Por muito tempo, você teve de insistir que *O Parque das Irmãs Magníficas* não era uma autobiografia, mas ficção. Se sentiu subestimada por essa visão recorrente?**

**CSV** Sim, por um tempo. Em algum momento parecia uma necessidade para que me reconhecessem e me legitimassem enquanto escritora. Agora não me importo. Se quiserem dizer que foi algo que tirei do meu rabo, que digam. Não tem relevância nenhuma<sup>5</sup> (Cetrone, 2024).

Porém, em uma outra entrevista da qual Camila participou no *Podcast Daria Um Livro – Pedro Pacífico (2024)*<sup>6</sup>, a própria autora afirma que a escrita de *Las Malas* surgiu a partir de uma peça de teatro, escrita por ela, intitulada *El Cabaret de la Difunta Correa*, cujo final havia uma personagem chamada Tia Encarna, que encontrou o bebê da defunta Correa.

De acordo com a ECO Informe (2018), a Defunta Correa possuía o nome de Deolinda Correa. Era esposa de um soldado que combatia nas guerras civis da Argentina no século XIX. Deolinda foi em busca do marido, seguindo a trilha da tropa, com seu bebê nos braços. Após longa caminhada, sem recursos, no deserto e sem água, ela morre de sede. Dias depois, homens encontram o corpo de Deolinda. Ela estava com o seu bebê nos braços, e ele ainda mamava nos seus seios cheios de leite, mesmo a mãe estando morta. Dessa forma, o local da morte dela se transformou em um santuário, onde as pessoas deixam garrafas de água para saciar a sede da Defunta Correa. Mas não se menciona mais o bebê, apenas que este foi encontrado mamando, mesmo a mãe estando morta. Dessa maneira, a Defunta Correa é uma das santas mais populares da Argentina.

Quanto à peça *El cabaret de la Difunta Correa*, Beatriz Molirani afirma, no ano de 2017, em uma matéria publicada no site *LaVoz*:

El cabaret de la Difunta Correa es un espectáculo que tiene la fuerza de varias metáforas en convivencia. El guion reúne personajes, escenas y discursos de distintas épocas. Debajo del vestido de satén rojo hay una sola mujer que habla

<sup>5</sup> MC representa a entrevistadora, e CSV, a autora Camila Villada. O trecho está transcrito igual ao que está disponível no portal: <https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2024/07/camila-sosa-villada-sou-uma-fracassada-entrevista-literatura.ghtml>. Acesso em: 02 de jan. 2024.

<sup>6</sup> Entrevista disponível na plataforma do *Spotify*: <https://open.spotify.com/episode/1cLuBFSTk6zz2UczQ71yLi?si=142bf845ddfc4a1c>.

por outras. Habla por la Difunta Correa, que sufre el acoso de un juez de paz, víctima de la furia machista durante las guerras de la independencia con epicentro en La Rioja. Facundo Quiroga la deja sin padre ni esposo, con el bebé en brazos. Su voz muta y se transforma en el relato de las prostitutas del Parque Sarmiento en el siglo XXI. También es la madre de la actriz y su padre, a medida que avanza el monólogo (Molirani, 2017, s.p).

O espaço é um cabaré, em que ecoam as vozes das prostitutas do Parque Sarmiento no século XXI. Villada também interpreta a mãe e o pai da atriz. Em uma entrevista de Villada feita por Gabriela Cabezón Cámara, pela Página|12, em dezembro de 2017, sobre a peça *El cabaret de la Difunta Correa*, a escritora fala sobre sua relação pessoal com a Defunta:

[Cámara] **En teatro siempre trabajás con material autobiográfico, ¿cómo se conecta la *Difunta* con tu vida?**

[Camila] -Yo tengo mi propio mito sobre un milagro de Deolinda Correa. Es el origen de la obra: mis viejos fueron al Santuario a pedir y agradecer y mi mamá le pidió un trabajo para mí, porque en ese tiempo la estaba pasando mal en la calle. A los tres meses estrené *Carnes Tolendas* y mi vida dio un volantazo terrible: de esa marginalidad que no me disgustaba del todo, pasé a ser una actriz conocida, respetada, que interesaba a los demás. Podía hacer algo que pocas actrices de mi generación pueden hacer: vivir del teatro. Al poco tiempo de ese milagro, volvimos al santuario de Deolinda a agradecerle y lo que más me llamó la atención es cómo pagaban su deuda los promesantes: de rodillas, arrastrándose. Pagaban con el cuerpo, como pagamos con el cuerpo las travestis el precio de ser nosotras mismas. Lo segundo que me llamó la atención era lo sexy que estaba representada Deolinda muerta. Más que muerta, parecía una mujer extenuada después de coger por muchas horas. Que en el intervalo recuerda amamantar a su hijo. Y me dije: acá hay una historia para contar. De manera que la historia de la Difunta me conecta con mis viejos, a quienes imagino haciendo una promesa para ayudarme, cruzando el desierto en ese auto viejo llevándome a pagar mi deuda también. Me conecta con las travas que conocí, que me cuidaron, que me enseñaron, que me dieron valor, que me hostigaron y me dañaron también, esas travestis con las que pusimos en práctica la sororidad trans para defendernos de borrachos y chetos dañinos. También con mis maestros, también con mis Baudilios y también con mi deseo de ser madre, que a veces mengua y a veces fulgura como una Yerma Trans. También me conecta con María Palacios, amiga y compañera de debut, con paco Giménez que me enseñó mucho de lo que sé del teatro. Deolinda Correa es un viaje a mi propia historia, que de repente se transformó como se transforman las actrices en escena (Villada, 2017, s.p).

As afirmações que Camila faz nessa entrevista estão presentes em um conto da autora, que retrata a Defunta e o que esta fez em sua vida, intitulado *Obrigada, Defunta Correa*. É o primeiro conto da obra *Sou uma tola por te querer* (2022). Na ficção do conto de Camila,

Deolinda Correa é uma santa popular que certa noite, antes de fazer milagres, perseguida por um bebum valentão do vilarejo, teve de fugir com seu filho de

poucos meses nos braços. Cruzou o deserto saindo de Angaco com a intenção de chegar a La Rioja, para onde seu marido fora levado por uma milícia durante a guerra civil. Se pôde levar duas gotas d'água com ela foi muito. Só levou seu pavor e seu bebê. O desespero funcionou melhor que ser prevenida, e logo se viu correndo de sandálias pelo deserto no meio de uma noite tão clara que dava para ver até debaixo da terra. O deserto é traiçoeiro. E uma vez que a água acaba e se vai a pé sob o sol que a odeia e se está perdida e alguém chora no seu peito e você se arrepende de ter fugido do filho da puta que a perseguiu até obrigá-la a fugir como uma ratazana, só resta se render. Xingar o cretino do seu marido e dizer chega. Abrigar-se sob o desamparo e deixar que o cansaço e a sede façam o resto. Apertando seu filho contra o peito. Delirando e dando seus últimos suspiros nas explosões de luz acima da poeira ardente.

Sobre o corpo sem vida de Deolinda pairavam algumas aves de rapina, negras e fatídicas. Na distância, alguns pastores viram a ronda da morte e pensaram que alguma cabra, que algum cordeiro havia ficado no deserto, e foram até a área onde rondavam os urubus. Mas não encontraram nenhum animal. Encontraram Deolinda Correa morta e seu bebê preso ao peito, mamando, ignorando a fatalidade que o cercava.

O primeiro milagre.

Desde então, a figura da Defunta Correa ganhou uma dimensão de santidade que escapou à Igreja Católica, e foram-se assentando as pedras do que seria um santuário muito popular onde gente muito humilde deixa oferendas de sua fé. Miniaturas de casas, vestidos de noivas, ramos de flores de plásticos, placas de prata e de bronze, relógios, pingentes, cruzes, fotografias, garrafas d'água (Villada, 2022, p.10-11).

Narrada a história da santa popular, Camila traz, nessa narrativa, alguns elementos que, de fato, aconteceram em sua vida real, a saber: a ida dos pais ao santuário da santa aconteceu em 2008; o nome dos pais, Don Sosa e La Grace; partiram de Mina Clavero; os pais foram pedir pela filha que era prostituta; a ida dela com a família para agradecer pela graça alcançada. Os elementos que Villada cita na entrevista exposta acima: “O que Don Sosa e La Grace foram fazer naquele lugar depois de atravessar um deserto inteiro num descascado Renault 18, quase no final de 2008? Foram pedir que sua filha travesti achasse um trabalho melhor. No que trabalhava sua filha travesti? Era prostituta, evidentemente. Tinha ido estudar Comunicação Social e Teatro em Córdoba, mas acabou virando puta” (Villada, 2022, p.11).

Os pais, ao chegaram ao santuário,

[...] subiram a colina, até o altar onde uma imagem da Defunta Correa descansa rodeada de vestidos de noiva que os romeiros vão deixando como pagamento pelo milagre alcançado. Levavam garrafas plásticas cheias d'água e uma medalhinha que sua filha travesti ganhara no ensino médio. Que consiga um bom trabalho, Defuntinha Correa, que deixe o mal que estiver fazendo agora e que sua vida mude.

[...]

Três meses depois, a filha travesti de Don Sosa e La Grace, ou seja, eu – na escrita é inútil disfarçar uma primeira pessoa, pois os escritos começam a

adoecer a partir de três ou quatro parágrafos –, estreava *Carnes Tolendas*. Porque além de gostar de ser puta, também gostava de teatro (Villada, 2022, p. 12).

No primeiro sábado de março do ano de 2009 estreamos com *Carnes Tolendas*. Depois de três meses da promessa dos meus pais feita à Defunta Correa. As críticas não podiam ser melhores. Me entrevistaram na televisão e nos jornais (Villada, 2022, p.14).

Depois do que a narradora chama de “milagre da Defunta”, ela foi com os pais agradecer. “Pouco tempo depois, fomos com La Grace e Don Sosa agradecer à Defunta por aquela virada de página. Antes de nos metermos no Renault 18 do meu pai, fizemos a promessa de nos tratar bem uns aos outros durante a viagem. Como família, era muito complicado dividirmos espaços fechados. Mas conseguimos (Villada, 2022, p.15).

Ao chegar ao santuário, a personagem se comove com os rameiros. Para além disso, fala o quanto acha a Defunta sexy, assim como a escritora Camila diz na entrevista que citamos anteriormente. “Também me chamou atenção como era tremendamente sexy a imagem em gesso da Defunta Correa. Ao vê-la, pensei que a atriz Coca Sarli a teria interpretado de modo inesquecível no cinema. – Como a Defunta é sexy! – falei ao pé do ouvido de La Grace. Tivemos um ataque de riso e Don Sosa nos obrigou a sair do lugar” (Villada, 2022, p.16). E o conto encerra da seguinte forma: “O que aconteceu com o filho da Defunta Correa? Foi encontrado pelas travestis do Parque Sarmiento (Villada, 2022, p.17).

Diante do exposto, percebe-se a influência da santa popular na vida e na obra de Villada: ela traz isso tanto na entrevista, quanto na escrita do conto citado. Entretanto, é importante frisar que a peça foi escrita e estreada no ano de 2017; o livro de contos, em 2022. E a obra *Las Malas* foi publicada na Argentina em 2019. Desse modo, no prefácio da obra, temos a ideia de que *Las Malas* surge da escrita do blogue de Camila, porém, a escritora nos traz outras informações: “Essa ideia, nasceu a partir do prólogo de Juan Forn, a obra, o romance nasceu de uma peça de teatro que se chamava “El Cabaret de la Defunta Correa”. No final da peça existia uma personagem que se chamava Tia Encarna, que foi quem encontrou o bebê da Defunta Correa” (12:13 -12:37)<sup>7</sup>. Villada ainda nos diz:

Então, eu nessa obra, resolvi que foi o bebê da Defunta Correa foi encontrado nas ruas de Parque Sarmiento e a travesti que encontrou foi a tia Encarna. (12:54 -13:06). [...] E assim eu comecei a escrever sobre a história de Tia Encarna. Foi isso que enviei ao editor, quando ele me pediu para lhe enviar algo do que eu havia escrito. Foi apenas a história de tia Encarna e o editor foi me empurrando também outros lugares, por exemplo, que tinham a ver com a minha infância ou com certas informações dadas aos leitores em relação às

<sup>7</sup> Os trechos transcritos da entrevista estão disponíveis no Spotify. Camila fala em “portunhol”.

peessoas trans. Mas, o livro era sobre a história de Tia Encarna ficar com o filho da Defunta Correa (14:38-15:12).

Por meio dessa entrevista bastante recente da autora (setembro de 2024), temos a informação da origem real de *Las Malas*, que, de fato, teve uma ligação direta com o aspecto religioso, baseado em uma santa popular. Porém, vale salientar que, mesmo se não houvesse esse dado de forma concreta, é possível perceber que essa temática religiosa atravessa vários momentos da obra, não necessariamente o religioso cristão católico, mas aspectos religiosos que os corpos travestis construíram para ter acesso ao divino. No romance, temos Muchi, a personagem travesti que faz os rituais: ela celebra batizado e faz rezas quando as suas irmãs travestis estão doentes, como explana o trecho a seguir:

[...] e do outro lado do berço estava a sacerdotisa que celebrava o batismo, vestida em *animal print*, como um leopardo espreitando o menino, com seus apliques de cor vermelha enrolados num coque sobre o cocuruto e as unhas gigantescas roçando as beiradas do Moisés. Era um batizado importante. A Machi não batizava um menino à toa [...].

A Machi era uma bravíssima travesti paraguaia que havia arrancado metade da piroca de um policial com os dentes, porque ele tentou violentá-la. Antes de começar a cerimônia, bebeu um líquido azul-escuro que parecia tinta, de um copo muito fino de cristal trabalhado. Alçou-o com a ponta dos dedos, as unhas tilintando contra o cristal, e entoou uma canção em quéchua que assegurava o sorriso da terra para receber o menino. Dava-lhe assim as boas-vindas à nossa comarca travesti e vislumbrava que seria feliz e forte, que o vento que soprava em sua cara o tornaria mais bonito e que a morte o pegaria dormindo placidamente, pois conhecera o amor (Villada, 2021, p. 83).

Assim, há a presença de elementos religiosos, como a ‘sacerdotisa’, que já rompe com o sistema da igreja católica, tendo em vista que as mulheres não podem fazer celebrações; o próprio batizado e o que este ato representa para o grupo das travestis. Há uma construção do divino, sendo este algo próprio das travestis. Diante disso, existem os aspectos religiosos cultuados por esses corpos, o catolicismo abordado em uma linguagem e uma construção divina próprios.

Soma-se a isso o fato de a personagem Tia Encarna, uma travesti siliconada, de 178 anos, conseguir amamentar o bebê, que foi encontrado no Parque Sarmiento, O Brilho dos Olhos:

Tia Encarna desnuda seu peito siliconado e aproxima o bebê dele. O menino fareja a teta dura e gigante e a abocanha com tranquilidade. Não poderá extrair daquele bico nem uma só gota de leite, mas a mulher travesti que o acalenta

nos braços finge amamentá-lo e canta para ele uma canção de ninar (Villada, 2021, p. 24).

Analogamente à Defunta Correa, que amamentou seu filho mesmo estando morta, Encarna representa o milagre, o gesto de pulsão de vida, apesar das dores e da luta:

Tia Encarna amamentando, com seu peito recheado de óleo de avião, um recém-nascido. Tia Encarna está a cerca de dez centímetros do chão de tanta paz que sente em todo o corpo naquele momento, com aquele menino drenando a dor histórica que a habita. O segredo mais bem guardado das amas de leite, o prazer e a dor de ser drenada por uma criança” (Villada, 2021, p. 24-25).

Além do nome da própria personagem ‘Encarna’, que remete ao ato de encarnar, encaixar, ou seja, encarnar a maternagem, não só com O Brilho dos Olhos, mas também com todas as personagens travestis, a grande mãe, “O instinto materno dela era teatral, porém, dominava seu caráter como se fosse autêntico. Exagerava como uma mãe, controlava como uma mãe, era cruel como uma mãe. Tinha limite da ofensa muito abaixo e se ressentia com facilidade” (Villada, 2021, p. 27).

Acrescenta-se a isso que, no decorrer da narrativa, a narradora-personagem Camila menciona diretamente que o menino encontrado é o filho da Defunda: “Tia Encarna, que é devota da Defunta Correa, diz que o menino na verdade é o filho da Defunta. Que as pessoas não se interessam por essa parte da história porque o menino foi criado por um grupo de travestis que trabalhavam no Parque Sarmiento” (Villada, 2021, p. 104).

Para além da origem da obra, algo relevante a ser mencionado refere-se às ilustrações das capas das edições de *Las Malas* (o “original”) e das duas edições brasileiras. Assim como os títulos, *Las Malas*, que seria *As más/As malditas*, a tradução brasileira traz *O Parque das Irmãs Magníficas*.

Figura 1 – Capas das edições do romance



Fonte: Montagem própria a partir das capas das editoras Tusquets (2019) e Planeta (2021; 2021).

Há diversas possibilidades de interpretações acerca dessas ilustrações. Em *Las Malas* (2019), percebemos duas travestis em cima de um(a) jumento(a), há galhos na cabeça de uma das travestis. Tendo em vista o que já foi mencionado acerca da “inspiração” da autora para começar o romance, a partir da santa popular argentina, Defunta Correa, essa imagem pode remeter às passagens bíblicas que abordam a entrada de Jesus em Jerusalém, onde aconteceu a ressurreição, que estão em Mateus 21:1–11, Marcos 11:1–11, Lucas 19:28–44 e João 12:12–19. Na bíblia, no livro de Mateus, há o seguinte:

<sup>1</sup>Quando se aproximaram de Jerusalém e chegaram a Betfagé, junto ao monte das Oliveiras, Jesus mandou dois discípulos, <sup>2</sup>dizendo-lhes: “Ide até aquela aldeia que está a vossa frente, e logo encontrareis uma jumenta amarrada, e com ela um jumentinho. Soltai-os e trazei-os para mim. <sup>3</sup>E se alguém perguntar alguma coisa, respondei que o Senhor está precisando deles, mas os devolverá quanto antes”. <sup>4</sup>Isso aconteceu para que se cumprisse o que disse o profeta: <sup>5</sup>“Dizei à Filha de Sião: Teu rei vem a ti, modesto e montado numa jumenta, num jumentinho, filho de um animal de carga”. <sup>6</sup>Os discípulos foram e fizeram como Jesus lhes ordenara. <sup>7</sup>Trouxeram a jumenta e o jumentinho, puseram sobre eles suas vestes e Jesus montou. <sup>8</sup>A numerosa multidão estendia suas vestes pelo caminho; outros cortavam ramos de árvores e os espalhavam pela estrada (Mateus 21:1–9).

Na passagem de João, o acontecimento é narrado de outra forma, mas com os mesmos elementos:

<sup>12</sup>No dia seguinte, a grande multidão que veio para a festa, sabendo que Jesus vinha a Jerusalém, <sup>13</sup>apanhou ramos de palmeiras e saiu a seu encontro, gritando: “Hosana! Bendito o que vem em nome do Senhor e o rei de Israel!”

<sup>14</sup>Encontrando um jumentinho, Jesus montou sobre ele, como está escrito:

<sup>15</sup>“Não tenhas medo, filha de Sião! Eis que vem teu rei montado num jumentinho!” <sup>16</sup>Seus discípulos, a princípio, não compreenderam isto; mas, quando Jesus foi glorificado, lembraram-se de que estas coisas estavam escritas a seu respeito e que era isso que lhe tinham feito (João 12: 12-16).

Essas passagens bíblicas, na Igreja Católica, deram origem à celebração do Domingo de Ramos, quando os fiéis caminham na rua em procissão com ramos e galhos, que marca o início da Semana Santa, porque celebra a entrada de Jesus Cristo em Jerusalém (onde aconteceu a ressurreição), montado em um jumento, e sua aclamação pelo povo. Cristo entra na grande cidade dos reis e patriarcas montado num jumento, simbolizando a humildade. Os galhos que estão presentes na cabeça da primeira travesti podem representar os ramos, de acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2023, p. 844), “Na tradição cristã, um conjunto de ramos ou ramos agitados simbolizam a homenagem prestada ao vencedor”. [...] O ramo verde simboliza a vitória da vida e do amor”. No romance, apesar de todas as violências e os maus tratos (e por causa deles), há a celebração da “festa que é ser travesti”.

As travestis em cima do jumento podem representar a caminhada destas, a representação de luta contra a sociedade que as oprime. Mesmo com toda exclusão, violência e suas subjetividades negadas, estão caminhando, assim como a Defunta Correa. Mas, a despeito de toda a crença que a população tem nela, a Igreja Católica não a reconhece como uma santa, pois a sociedade insiste em não reconhecer as travestis como pertencentes, elas são sujeitos que possuem suas subjetividades, mas o sistema patriarcal heteronormativo as oprime e as nega como seres pertencentes ao meio social. Dessa forma, a ilustração dessa capa abarca não somente a origem da obra, mas vários elementos que a perpassam, além de representar mais os aspectos reais da obra.

Nas edições brasileiras, intituladas *O Parque das Irmãs Magníficas*, há outros elementos visuais em evidência. Na da TAG, há a presença de flores, folhas, as mãos e o rosto e tórax/seios de uma representação do feminino. Na edição da Tusquets, aparecem as folhas, flores, um sapato de salto, braço/mão/ as pernas, elementos que também trazem aspectos de representações do feminino, do corpo. Tendo em vista o título traduzido, essas imagens o refletem, pois os elementos da natureza remetem ao parque, e os elementos corporais, às irmãs, que são magníficas. Além de parecer estar mais associado ao contexto fantástico que perpassa a obra, a linguagem mais poética.

Em ambas as capas, há a presença marcante das mãos: na da TAG, segurando as flores e, na da Tuquets, puxando a meia. Sabe-se que as mãos possuem diversos significados, mas, no contexto amplo e ocidental, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 660), “A mão

exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação”. Desse modo, a mão, nessas capas, expressam o dinamismo da obra, os aspectos da vivência das personagens do romance, que estão inseridas em uma posição de não pertencimento social imposto pela sociedade. Porém, também expressa o poder que essas travestis têm, o reconhecimento que elas têm de si e a não aceitação de ficar nos lugares de subalternidade que lhes são impostos.

Neste ano de 2025, a editora Companhia das Letras lançou outra edição da obra, e *Las Malas* tornou-se *As malditas*. Entretanto, é importante mencionar que a Companhia das Letras publicou, em 2024, como já mencionado, o romance *Tese sobre uma domesticação*, de Camila. Na figura a seguir, temos as duas capas da editora.

**Figura 2** – Capas da Companhia das Letras



Fonte: Compilação própria (2025) de capas de obras de Camila Sosa Villada pela Companhia das Letras.

*A priori*, ao comparar as duas capas, parece-nos que a editora mencionada estabeleceu um padrão no que se refere às ilustrações das capas das obras de Villada publicadas por ela, tendo em vista a forma das figuras que são usadas para fazer as representações, a fonte, uma cor específica de fundo e a ideia mais subjetiva do que os romances narram.

Na capa de *Tese sobre uma domesticação*, as figuras representam a construção familiar dos corpos dissidentes apresentada na obra. As imagens se imbricam umas nas outras, o que remete à ideia da subjetividade que os corpos representam, não são uniformes. Há o menino, e, por trás deste, aparece a representação do marido, e, no centro, ao lado do menino, a atriz. Na

parte preta, pode ser o sapato que representa o feminino, assim como a simbologia da vulva. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 1051), em uma concepção dos bambaras, a vulva pode ser

Designada por eufemismo sob o nome *de grande mãe bonita*, entre os bambaras, é o símbolo da abertura às riquezas secretas, aos conhecimentos ocultos (ZAHB). O seu simbolismo assemelha-se ao da fonte e também ao da **goela\***: toma e dá, engole a virilidade e rejeita a vida, une os contrários ou, mais exatamente, transmuta-os, donde o *mistério* de que é carregada a sua atração, diferentemente do sexo masculino, diurno e solar. Ser-forte-não-ser-forte é outra metáfora usada pelos bambaras para designar o sexo feminino.

Desse modo, a partir do papel que a atriz abarca no romance, de ser a mãe do menino, assim como ser filha também, considerando a abordagem da vivência com seus pais e das várias nuances no que tange ao seu estar no mundo, carrega diversos mistérios e mostra-se forte e frágil com as adversidades vividas no seu seio familiar, social e profissional.

A representação do sapato também põe em evidência a atriz, tendo em vista que são traçados os caminhos que ela trilha para ter ascensão e, conseqüentemente, valorização, estando sempre em movimento para lidar com o que almeja e que as organizações insistem em negar-lhe. Numa visão da tradição ocidental, o sapato “Simboliza a viagem, não só para o outro mundo, mas em todas as direções. *É o símbolo do viajante* (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 880).

Na capa de *As Malditas*, a editora tenta se aproximar, o máximo possível, da obra original, diferente do que ocorre nas outras edições brasileiras. Isso fica evidente a partir da tradução do próprio título. No que tange à representação gráfica, as figuras geométricas fazem alusão à capa da obra original também, pois estão organizadas de forma que representam um cavalo e alguém em cima. As cores escolhidas refletem as cores que um parque possui, da natureza, tendo em vista as pétalas de rosa, as flores, pássaros, além de aludir às próprias personagens da obra, que se imbricam na engrenagem da vida no parque e no casarão. Essa junção na capa parece moléculas, remetendo à união das vivências das travestis, já que aquelas são unidades fundamentais da vida e são compostas por átomos que se unem de forma química. Assim como as moléculas, as travestis malditas passam por diversos processos de formação, transformação e transmissão. Entretanto, socialmente e de forma prática, as moléculas fazem parte de um bem maior e são fundamentais à vida. Já as travestis são vistas como um grande mal, a escória da sociedade.

A cor de fundo das duas capas, azul (*As malditas*) e vermelha (*Tese sobre a domesticação*), é um elemento que também nos chama atenção. A cor azul da obra *As Malditas* pode representar inúmeros fatores, de uma forma mais abrangente e geral:

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i.e., de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio de cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais *fria* das cores e, em seu valor absoluto, a mais *pura* [...] (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 155).

Dessa maneira, esse azul da capa remete ao que a obra de Villada espelha: as violências, as dores, as dificuldades das travestis, sendo algo frio; assim como nos traz a festa que é ser travesti, as alegrias e conquistas, o amor e o amparo que atravessa a irmandade delas, sendo algo puro. Soma-se a isso outro aspecto que a cor azul representa, que abarca a religiosidade da obra, como já foi citado anteriormente por meio da Defunta Correa e da personagem de Tia Encarna, pois o azul também expressa a cor mariana, que remete à mãe, tendo em vista que “O signo da Virgem é um signo centrípeta como a cor azul, e que vai despojar a terra de seu manto de verdura, desnudá-la, dessecá-la” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 157). Encarna, por meio da maternagem com o Brilho dos Olhos e com as travestis e apresenta o desnudar-se, abarcando, assim, o ritmo da vida, de cuidar de outras vidas.

No que tange à representação do vermelho que está presente na capa de *Tese sobre uma domesticação*, analisamos pelo viés do que a personagem da atriz abarca, sua ascensão e *glamour*, pois, segundo Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 1029), o vermelho é

Universalmente considerado o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, **Cor de fogo\*** e de **Sangue\***, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançado, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível (KANC). O vermelho escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeta; representa não a expressão, mas o mistério da vida.

Podemos perceber que o vermelho da capa da obra de Villada é o vermelho mais escuro, que, de acordo com a citação acima, represente a fêmea, algo mais secreto, assim como traz a ideia do centro, associando esses elementos ao enredo da obra e aos outros fatores presentes na própria capa. O vermelho nela presente representa a vida da atriz em conexão com as outras

personagens, entretanto, evidencia-a como algo central, todo o mistério que envolve as vidas daqueles que a cercam. Há o brilho e a força dos corpos dissidentes que vivem e resistem.

Outro fator que também pode ser associado à cor vermelha é o sangue, que, de acordo com os autores supracitados:

[...] simboliza todos os valores solidários com o **fogo\***, o calor e a vida que tenham relação com o **Sol\***. A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado. Também participa da simbologia geral do **vermelho\***. O sangue é universalmente considerado o veículo da vida (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.878).

Em todo o romance, presenciamos a vida da atriz e dos seus, assim como as suas realizações. Entretanto, no último capítulo, intitulado *Epílogo*, deparamo-nos com algumas menções ao vermelho e ao sangue. Nesse último capítulo, a atriz vai para uma entrevista, em um estúdio de gravação, para um dos programas mais assistidos da América Latina. Durante a entrevista, o narrador vai expondo algumas sensações, pensamentos e falas da atriz:

Uma enorme tela de três metros de altura por seis metros de comprimento tinge o espaço de vermelho.  
 – Vou esclarecer algo para vocês relaxarem – diz a atriz olhando para a câmera, com os olhos avermelhados. – Sim, manchei meu vestido de café.  
 Uma raposinha avermelhada olha para ela por entre as pernas de um câmera que não consegue parar de comer seu decote com os olhos.  
 A atriz olha para a tela, sente um gosto estranho na boca, como se sua gengiva estivesse sangrando. (Villada, 2024c, p. 208-209).

Depois de apresentado os momentos da entrevista, os trechos finais do romance são os seguintes:

Ela chora e sangra, pois não pode fazer nada além disso. Parece um animal que deixa rastros de sangue sobre os tapetes cafonas do canal. O vestido, as joias, os sapatos, o cabelo batido como uma Bond girl, tudo empapado de sangue.  
 A atriz, no camarim, sofre sem conseguir conter a hemorragia. Do lado de fora, outros produtores batem insistentemente à porta, e também sua assistente, a travesti que é um amor, com o sangue no pescoço. Os gritos já não se ouvem. São substituídos por um gemido, uma modulação nos microfones. Ela não sabe quem é, e pela primeira vez em muito tempo experimenta algo parecido com a paz.  
 Está coberta de sangue e tudo fica vermelho. Uma cegueira vermelha.  
 Pagou até o último gesto da sua vida. As paixões pelas quais adoeceu, as estrias que deixou na vida de quem a amou. Pagou por cada vitória. Cada momento de alegria. O cheiro de seu filho. O corpo do marido rendido de amor. A frivolidade dos últimos anos. Quanta tranquilidade sente quando se

lembra de que não tem dívidas. É uma questão de economia ir embora sem dever nada a ninguém.  
Não se pode morrer com elegância neste país (Villada, 2024c, p.213-214).

Assim, o sangue também está associado ao “veículo da vida” na obra. Apesar de ser mencionada a morte nos trechos acima, o romance inteiro aborda a vida da atriz, que teve prestígio e conseguiu o que almejava. Soma-se a simbologia do sangue com a vida do próprio filho dela, tendo em vista que o menino é soropositivo, ou seja, o sangue é um dos fatores presentes no pulsar da vida.

Diante do exposto, as capas das obras de Camila Villada publicadas pela Companhia das Letras seguem um padrão no seu projeto gráfico, buscando fazer associações com os títulos originais, assim como há a representação dos elementos que perpassam as obras de uma forma mais subjetiva, abarcando os vários vieses que a autora aborda em suas narrativas. Provavelmente, após a leitura, o leitor consegue assimilar de uma forma mais nítida a associação das capas com a obra.

### 3 OS CORPOS QUE RESISTEM E CONCEPÇÕES ACERCA DA AUTOFICÇÃO

Nesta seção, trazemos reflexões no que tange a luta que os corpos travestis enfrentam na sociedade e os diversos olhares sobre a autoficção. Para tanto, o capítulo está dividido em dois tópicos.

No primeiro tópico buscamos explicar o movimento queer, as lutas e as representações do corpo no âmbito social, assim como, a construção dos corpos e o corpo como uma categoria de análise literária e um paronoma do movimento transfeminista.

No segundo tópico trazemos as visões e reflexões acerca da categoria da autoficção e a importância da transescrita como uma forma de representação e luta travesti.

#### 3.1 Travestismo: uma luta e construção de um corpo político

Tendo em vista que *O Parque das Irmãs Magníficas* retrata a vivência e resistência de um grupo de travestis, é relevante abordar um pouco do universo *queer* e as concepções acerca das construções dos corpos.

Por volta da década de 1980, sobretudo nos Estados Unidos, surgem os movimentos *queer* advindos das lutas políticas e sociais, tendo como fatores impulsionantes as crises dos movimentos feministas, gays e lésbicos, a saber: crise da aids; feminismo heterocêntrico, branco e colonial, tendo em vista a derivação da assimilação dos movimentos pelo sistema neoliberal capitalista, sua institucionalização e a sua política integrada aos valores etnocêntricos e heterossexuais (Mogrovejo<sup>8</sup>, 2020). Ainda de acordo com a autora citada,

O queer é um conceito que surgiu da prática irredenta dos dissidentes sexuais mais marginalizados nos Estados Unidos da América do Norte. Eles começaram questionando a diferença do Estado com os infectados pelo HIV e logo estavam pondo em xeque as práticas integracionistas dos valores da heterossexualidade e do mercado neoliberal presentes no movimento homossexual hegemônico. Capturado pela academia, transformou-se em um conceito formal – ainda que em seu interior tenha se mantido crítico a categorias normalizadoras (Mogrovejo, 2020, p.44).

Assim, a origem do movimento e sua conceitualização surgiu nos Estados Unidos com um caráter universal, porém, é relevante refletir acerca do próprio termo ‘queer’. Como elenca

---

<sup>8</sup> Norma Mogrovejo é peruana, professora pesquisadora da Universidade Autônoma da Cidade do México (Unam).

a italiana, escritora e doutora em Línguas e Literaturas Modernas, Teresa de Lauretis (2019, p. 397):

**PALAVRAS ATRAVESSA FRONTEIRAS**, assim como as pessoas. Algumas acham seu lugar em terras estrangeiras, onde encontram outras palavras parecidas com elas, fazem amigas e eventualmente passam a morar no novo país. Outras não são bem recebidas na nova língua e permanecem sempre turistas; têm uma aparência estranha, soam esquisitas e são geralmente suspeitas.

A palavra *queer* existe na língua inglesa por mais de quatro séculos, ou seja, possui uma longa história. Durante todo esse período, a palavra carregou conotações e denotações no sentido negativo, trazendo a ideia de esquisito, estranho, excêntrico e outras. No último século, este termo foi associado à homossexualidade, por volta dos anos 1970, com o movimento de libertação gay, tonando-se motivo de orgulho, imprimindo uma marca de resistência política. Desse modo, assim como as palavras lésbica e gay, *queer* possuía uma contestação social, antes de ser identidade (Lauretis, 2019).

Até os dias atuais, nas línguas portuguesa e espanhola, não há uma tradução para a palavra ‘queer’, ela continua sendo estrangeira, ou seja, utilizamos o termo em inglês. Acerca disso, como elenca a escritora e professora italiana, filósofa doutora em Estudos Latinoamericanos pela Universidade Autônoma do México (Unam), Francesca Gargallo,

[...] o debate da tradução dos termos de nossas propostas, debate que leva a uma reflexão sobre a dimensão colonizadora das línguas e da ocidentalização de que falamos na América; línguas coloniais, sempre dispostas a achar mais fashion o que não é dito como ofensa, nem mesmo para fazer uma recuperação das palavras a partir da luta, preferindo o importado e, ainda assim, deturpando sua expressão” (Gargallo, 2019, p.60).

Para Gargallo (2020), não há um movimento *queer* latino-americano. A autora elenca que todo movimento necessita ter uma identidade e um esquema de diferenciação; existem grupos pequenos e indivíduos que acreditam que, se algo se torna instituído em determinado lugar, é necessário se mudar, ou seja, caminhar permanentemente o não lugar do pertencimento.

Já o brasileiro Pedro Pereira (2020), professor doutor em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB), traz questionamentos para entender se o movimento *queer* poderia estar repetindo o que é propagado no Norte global, que seria mais uma teoria do centro para as periferias, reinscrevendo-se, assim, noutras cores, o divisor centro-periferia. Desse modo, o autor alerta sobre as indagações acerca das potencialidades do *queer* nos trópicos,

Podemos então falar de reapropriações e de reconversões na construção dos corpos queer – uma reapropriação das disciplinas dos saberes/poderes sobre os sexos e uma rearticulação e reconversão das tecnologias da produção dos sexos. Os corpos queer se rebelam contra a própria construção de corpos normais e anormais, subvertendo normas de subjetivação vigentes. O queer promove, então, uma virada da força performativa dos discursos na reapropriação das tecnologias de produção de corpos anormais e entra no cenário atual como proposta de transformação na circulação dos discursos e na mutação dos corpos. É nesse lugar de deslocamento e reconfiguração que o queer se coloca (Pereira, 2020, p. 91).

À vista disso, é relevante pensar na multiplicidade que o movimento abarca, tendo em vista também a localização dos sujeitos, visando às particularidades de cada cultura, pois, como aborda Mogrovejo (2020), embora a luta pelos direitos políticos e civis no Ocidente tenham influenciado, de forma significativa, vários sujeitos latino-americanos, o ato de tentar replicar, de forma automática, as experiências de organização e as reflexões teóricas em nossos contextos, sem visualizar a realidade social, econômica, política e histórica, pode expressar a colonialidade discursiva.

Contudo, a partir dos estudos *queer*, foi possível problematizar acerca das concepções de gênero, sexualidade e subjetividade, pois esses não foram pensados de modo exterior à relação binária (homem-pênis/ mulher-vagina). Desse modo, os estudos *queer* extrapolam a visão de mulher que os movimentos feministas adotavam, assim como o discurso médico. De acordo com Bento (2017, p. 74), “são os estudos queer que apontarão o heterossexismo das teorias feministas e possibilitará, por um lado, a despatologização de experiências identitárias e sexuais até então interpretadas como “problemas individuais” e, por outro lado, dedicarão uma atenção especial às performances que provocam fissuras nas normas de gênero”.

A partir do lugar de produção da nossa obra de análise, no contexto da sociedade argentina e de uma autora de igual nacionalidade, é relevante trazer um panorama sobre a trajetória das travestis argentinas. O travestismo é construído por meio de uma luta constante que almeja o reconhecimento das travestis perante a sociedade que as marginaliza e violenta de várias formas. Para abordar o panorama relacionado a essa luta, baseamo-nos em Lohana Berkins, ativista travesti argentina, em seu texto *Un itinerario político del travestismo* (2003).

No contexto argentino, nos anos 1980, houve uma primeira etapa da luta das travestis: Kenny de Michelli (travesti ativista argentina) esteve presente em vários programas de televisão, no intuito de tornar visível a existência das travestis. Isso foi considerado um marco porque, anteriormente, o jornalista Jose de Ser e o canal no qual ele trabalhava passaram por julgamentos ao mostrar e denunciar as mortes das travestis que trabalhavam na Panamericana (uma rodovia que possui vários hotéis e era um ponto de prostituição de risco) (Berkins, 2003).

Desse modo, o fato de Kenny de Michelli ter sido recepcionada por alguns meios de comunicação foi uma forma de combate ao ocultamento que existia no que tange a conceber as travestis como sujeitos, mesmo essa aparição tendo sido feita de forma banal, pois Kenny foi apresentada no âmbito da masculinidade (Berkins, 2003).

A luta organizada das travetis na Argentina teve início em 1991, a partir de um grupo de travestis que formaram a primeira associação argentina, Associação de Travestis Argentinas (ATA). Diante de uma violência policial, o grupo das travestis pediu ajuda a Carlos Jáuregui, um líder social muito importante pelos direitos humanos das minorias sexuais, integrante do *Gays por los Derechos Civiles* (Gays DC). As travestis tiveram desse grupo ajuda e incentivo para iniciar a própria associação. Desse modo, a partir da parceria com Jáuregui, surgiu a ATA (Berkins, 2003).

Entretanto, as travestis argentinas não tiveram apoio de muitas organizações compostas por lésbicas e gays, os quais não aceitaram a presença delas, considerando uma invasão, pois as lésbicas traziam à tona a discussão da “natureza feminina” das travestis e, por isso, incentivam o realimento daquelas com os gays. Assim, tinham a visão das travestis como uma versão da orientação sexual, assim como os gays alternavam entre ficar maravilhados ou rejeitar o *glamour* travesti (Berkins, 2003). Portanto, o grupo de travestis sofreu resistência em um lugar que deveria ter recebido aceitação da comunidade. Nesse contexto, ocorreu a luta por visibilidade.

No momento de organizar a Terceira Marcha do Orgulho Gay e Lésbico (que estava sendo preparada no mesmo momento em que foi criada a ATA), as travestis contribuíram de forma financeira e operacional, elaborando cartazes que seriam usados na passeata, mas não puderam colocar seus nomes, assim como foram excluídas dos panfletos que convocaram para a marcha (Berkins, 2003). Entretanto, a passeata teve um número maior de participação travesti e maior destaque, pois suas vestimentas glamurosas as destacaram, sendo este um meio de estratégia para combater a invisibilidade que lhes foi imposta (Berkins, 2003). Nesse viés, é perceptível como as travestis sempre estiveram em um lugar de subalternização.

Um tempo depois dessa participação na marcha, a revista gay NX organizou encontros para discutir os problemas das minorias sexuais, e as travestis foram convidadas, de modo que utilizaram esse momento para relatar sobre suas experiências de vida como travestis, o que gerou sensibilidade – porém, somente entre as minorias. Contudo, essas histórias deram origem ao Primeiro Encontro Nacional Gay, Lésbica, Travesti, Transexual e Bissexual, que aconteceu em Rosario (cidade da província de Santa Fé, no interior da Argentina) (Berkins, 2003).

Ainda de acordo com Berkins (2003), nesse encontro, o grupo de travestis apresentou uma peça, intitulada *Una noche en la comisaría*, a qual possuía o foco em relatar os abusos e maus-tratos que cinco travestis sofriam em uma delegacia e, simultaneamente, revelar seus sonhos e desejos. A autora destaca dois pontos em relação a esse evento. O primeiro se refere à visibilidade recebida, pois foi a primeira vez que tiveram sua realidade vista por outros que não fossem elas próprias e a polícia. O outro é que foi a primeira vez que puderam expressar seus medos e desejos (Berkins, 2003).

Dessa maneira, as travestis começaram a reverberar como se enxergam e como são. Nessa participação, as lésbicas e os gays presentes se desculparam pelos preconceitos que praticaram com as travestis. Contudo, em Rosario, ainda não era possível cruzar a fronteira do movimento Gay, Lésbica, Travesti, Transexual e Bissexual (GLTTB), por isso, as travestis tiveram que praticar a autovitimização como estratégia para serem aceitas. Foram necessários vários anos para serem percebidas como pessoas com identidade própria e com direitos, vistas como seres que estão além da fronteira feminino e masculino (Berkins, 2003).

No ano de 1995, a partir do feminismo, há uma série de questionamentos relacionados à identidade travesti, no que se referia ao que eram, se eram homens, mulheres, travestis e o que isso significava. Então, buscando respostas, as travestis criaram mais duas organizações, *Asociación Lucha por la Identidad Travesti (ALIT)* e a *Organización de Travestis Argentinas (OTRA)* (Berkins, 2003). A partir disso, ainda na limitação do binarismo de masculino-feminino, as travestis adotaram o feminino como recurso para se estabelecer dentro dele, visando ao distanciamento do masculino e sua representação (Berkins, 2003).

Diante desse contexto, a visão midiática atribuída ao travestismo era a de objeto disponível para consumo. Assim, a preocupação das travestis passou a ser em relação ao seu comportamento sexual, pois, nos jornais daqueles anos, frequentemente, eram questionadas sobre o fato de serem ativas ou passivas. Como estratégia, elas decidiram não responder a essa questão, pois isso as colocava de volta ao estigma binário (Berkins, 2003).

As travestis argentinas, mesmo de forma restrita, tiveram apoio no cenário da universidade, tendo existido alianças com alunos e professores. Algumas conseguiram fazer parte do Departamento de Estudos Queer e Multiculturalismo da Universidade de Buenos Aires. Outro lugar de luta política foi os debates na Assembleia Constituinte, que discutiam a inclusão da não discriminação com base na orientação sexual no Artigo 11 da Constituição da Cidade Autônoma de Buenos Aires. Entretanto, essa luta não incluía as travestis. Assim, quando estas perceberam, começaram a exigir que fosse discutido não apenas sobre a orientação sexual, mas também sobre a identidade de gênero (Berkins, 2003).

De forma simultânea, tinham sido iniciados debates, visando à revogação dos decretos policiais. Em decorrência disso, as travestis tiveram contato com alguns grupos feministas, assim como organizações de direitos humanos e de mulheres inseridas na prostituição. Entretanto, grande parte da discussão era concentrada em crianças de rua, jovens, mulheres na prostituição, de modo que as travestis quase não eram levadas em consideração, mesmo consistindo em uma presença muito maior em relação a esses grupos (Berkins, 2003).

Apesar desse contato com as feministas, a partilha desses espaços e, consequentemente, a adesão ao movimento feminista e a definição como tal, algumas feministas permaneceram enxergando as travestis sob a ótica da origem biológica masculina. Desse modo, no ano de 1996, as travestis foram proibidas de participar dos eventos feministas que aconteciam de forma anual, o que ocasionou a ruptura dentro do movimento (Berkins, 2003). Porém, mesmo com a restrição sofrida, a Assembleia Constituinte foi a responsável por sancionar a Constituição da Cidade de Buenos Aires, que foi declarada Cidade Autônoma pela mudança na Constituição Nacional Argentina de 1994 (Berkins, 2003).

Apesar da conquista, alguns grupos não assumiram a luta travesti como algo próprio. Diante desse cenário, teve início a discussão acerca do Código de Convivência Urbana, o qual substituiu os decretos policiais. Nesse contexto, o *Vecinos de Palermo*, um grupo social muito ativo, reclamava de que o seu bairro (Palermo) estava uma zona de prostituição. Por isso, esse grupo pedia mais repressão policial e reivindicava uma regulamentação mais rígida para banir as travestis. Isso acarretou a incitação popular, tendo sido os cidadãos motivados a apedrejar as travestis e criar slogans de violências. Inclusive, levaram cartazes para a frente da Assembleia Legislativa de Buenos Aires. Ou seja: a população do bairro não apoiou, assim como os legisladores viam as travestis como uma pequena minoria que não iria trazer danos políticos à modificação do Código, tornando-o mais rigoroso. Isso ocasionou uma disputa, e, assim, o gênero passou a figurar com força por entre os desafios da sociedade política (Berkins, 2003).

Os dias 19 e 20 de dezembro de 2001 foram históricos na Argentina, pois a população foi às ruas, desafiando o estado de sítio estabelecido, um ato de desobediência civil. A partir dessa manifestação, o presidente renunciou. Esses dias representaram um marco para as travestis, pois fizeram parte de uma reivindicação comum, foram às ruas cheias de maquiagem, saltos e todo seu *glamour*, protestando junto aos demais, protestando contra a imposição do estado de sítio. Neste contexto, elas não foram vistas como “aberrações”, não foram insultadas, porém, o estado de sítio para elas sempre foi algo diário (Berkins, 2003). Desse modo, os acontecimentos desses dias expressaram a dura luta das travestis, em busca de uma sociedade que as livre de qualquer tipo de opressão, pois, como elenca a teórica e ativista trans brasileira,

Jaqueline de Jesus, “É reconhecido que a população transgênero está à margem dos processos sociais, excluídas por discursos e práticas de ordem sexista, especificamente cissexistas (que invisibilizam ou estigmatizam as pessoas trans) e transfóbicos (que promovem o medo e/ou o ódio com relação à pessoas transgênero)” (Jesus, 2014, s.p).

Ainda no que tange à luta travesti, tem-se o Transfeminismo, tendo em vista que, em uma visão histórica de gênero e sexualidade, as mulheres transexuais e travestis foram vistas como forasteiras da humanidade, estrangeiras do gênero, sendo o *Outro*, do *Outro* do *Outro*, sendo uma visão negativa daquilo que a sociedade determina, pois elas não têm suas subjetividades validadas dentro desse sistema (Nascimento, 2021).

De acordo com Jesus (2014, s.p), “O transfeminismo é uma categoria do feminismo que surge como uma resposta à falha do feminismo de base biológica em reconhecer plenamente o gênero como uma categoria distinta da de sexo”. Ainda segundo a supracitada autora, o transfeminismo está inserido no tipo de teoria da categoria que não consegue “tocar o coração dos seus defensores sem feri-los”, pois não é possível conhecer “suas premissas e consequências sem que elas passem o dedo no glacê do bolo de aniversário de nossas certezas” (Jesus, 2014, p.5). Assim, buscar compreender a teoria transfeminista é desmitificar crenças enraizadas e confrontá-las.

Para Nascimento (2021), o transfeminismo não tem como objetivo dividir o feminismo, mas, sim, torná-lo plural, sendo uma possibilidade de repensar as relações e pluralizar as sujeitas do feminismo, tendo em vista que as transfeministas visam ter suas experiências de feminilidades e/ou mulheridades reconhecidas, e respeitadas suas produções intelectuais. Soma-se a isso o que elenca Jesus, pois

[...] mais do que reconhecer a diferentes identidades de gênero como igualmente possíveis e dignas, o transfeminismo protesta contra e quaisquer hierarquizações de opressão, quaisquer delas (herança de sua relação teórica com o feminismo negro), mas principalmente das que subalternizam trans e cis (pessoas não-trans), que erigem cis acima de trans (Jesus, 2014, p.10).

A ideia universal que se tem de mulher, a que visa ao sexo anatômico, não é suficiente para dar nome às possibilidades de experiências femininas, o que reflete na importância do termo mulheridades, pois este pluraliza a noção de mulher e de feminilidades, reconhecendo a existência de performances de gênero femininas vivenciadas por corpos que, não de forma necessária, entendem-se como mulheres (Nascimento, 2021), Desse modo,

[...] o transfeminismo é uma corrente teórica e política vinculada ao feminismo, que se divide em variadas correntes exatamente pela compreensão, de certo modo comum, de que é impossível permanecer insistindo em mulher, no singular, numa condição universalizante, como sujeita única do feminismo. É preciso localizar as sujeitas, de modo a favorecer a dimensão plural de nossas existências (Nascimento, 2021, p. 50).

Então, existe, assim, a pluralidade presente nas vivências que performam o gênero feminino. Entretanto, ainda há uma visão universalizante e patológica no que se refere às pessoas que não performam o gênero de acordo com o que é estabelecido socialmente, “A noção de que pessoas trans são anormais, senão doentes, não decorre da natureza das identidades trans, qualquer que ela seja, e sim da natureza da ideia de que o gênero seja natural, dado, biológico, factual” (Jesus, 2014, p.13). Ainda nesse viés, o movimento transfeminista é um espaço coletivo para afirmação e validação das experiências, de mútua compreensão, assim como de seus conflitos e disputas, um espaço político e epistemológico de entendimento das experiências trans, possuindo um modo despatologizante, descriminalizante, não essencialista nem subalterno (Nascimento, 2021). Assim, o transfeminismo é uma forma de combate e acolhimento para as pessoas que não se reconhecem dentro da norma binarista e heterossexista, sendo uma forma de luta em decorrência da opressão sofrida socialmente,

O transfeminismo, algumas raras vezes chamado de feminismo transgênero, prolifera pela *internet*, anuncia-se em *blogs* e se confraterniza em redes sociais, e pode ser definido como uma linha de pensamento e de prática feminista que rediscute a subordinação morfológica do gênero (como construção psicossocial) ao sexo (como biologia), condicionada por processos históricos, criticando-a como uma prática social que tem servido como justificativa para a opressão sobre quaisquer pessoas cujos corpos não estão conformes à norma binária homem/pênis e mulher/vagina [...] (Jesus, 2014, p.5).

Acrescenta-se a isso o que afirma Nascimento (2021, p.104): “o transfeminismo pode ser útil para quaisquer pessoas que não se sintam pertencidas ao modelo sexista socialmente vigente, e não apenas às transgêneras” (Nascimento, 2021, p.104).

Desse modo, o movimento transfeminista visa contemplar também aqueles que estão exteriores à existência trans, mas que também fazem parte das construções subjetivas, tendo em vista que a autodeterminação se dá em uma relação pessoal e também coletiva (Nascimento, 2021). Em suma, o transfeminismo é uma forma de luta para combater as mais variadas formas de opressão vivenciadas por meio da subalternização das pessoas trans.

Diante das explanações feitas no que concerne à luta travesti, é necessário pensar no corpo como um processo de construção com vários significados, pois esses corpos vão contra o que é considerado normal e anormal. Como elenca Preciado (2019, p. 426-427),

Os corpos da multidão queer são também reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno. A multidão queer não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexo-políticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão queer não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os drag kings, as gouines garous, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes-ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como se desviar das formas de subjetivação sexopolíticas.

Por intermédio dessa forma de resistir e/ou desviar das normas, não é possível deslocar a história do corpo dos dispositivos de um biopoder, tendo em vista que o corpo é um texto construído socialmente, no qual determinados códigos são naturalizados, outros são ofuscados ou eliminados, estando à margem do que é humanamente considerável (Bento, 2017).

Dentro desse lugar de estar à margem, temos os corpos travestis, que refletem nas relações de poder. No capitalismo contemporâneo, a sexopolítica é um dos meios dominantes da ação biopolítica, tendo em vista que, com ela, os órgãos nomeados “sexuais”, as práticas sexuais e os códigos de feminilidade e masculinidade, as identidades sexuais normais e desviantes estão no âmbito do poder, o que faz os discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização dessas identidades um agente de controle de vida (Preciado, 2019). Diante disso, por meio das reiteraões nas instituições sociais, a sociedade tende a materializar nos corpos as verdades para os gêneros (Bento, 2017).

Nos dias atuais, por exemplo, é muito comum os pais fazerem um chá revelação para anunciar o sexo do bebê, e, geralmente, a cor rosa representa o sexo feminino, e a cor azul, o masculino. Ou seja: essa determinação já é anunciada e imposta aos outros antes mesmo do nascimento, que já é determinado no saber médico.

Atualmente, infelizmente, a visão do senso comum sobre as travestis é a de que são homens que se vestem e querem ser mulheres, porém, a feminilidade das travestis vai muito além da lógica binária homem/mulher. O binarismo não abarca as subjetividades e multiplicidades da identidade travesti, pois esta não é uma reprodução do feminino imposto

pelos estigmas sociais, mas é algo que parte do feminino para construir uma nova identidade, um feminino específico:

[...] a dicotomia natureza (corpo) *versus* cultura (gênero) não tem sentido, pois não existe um corpo anterior à cultura, ao contrário, ele é fabricado por tecnologias precisas. O corpo-sexuado (o corpo-homem e o corpo-mulher) que dá inteligibilidade aos gêneros, encontra na experiência transexual os seus próprios limites discursivos, uma vez que aqui o gênero significará o corpo, revertendo assim um dos pilares de sustentação das normas de gênero (Bento, 2017, p. 17).

Acrescenta-se a isso o fato de que “Os corpos trans\*, ao assumirem uma performance de gênero que se opõe à normatização sexo-gênero-desejo, deflagram o processo de produção que os corpos cisgêneros tanto buscam ocultar” (Nascimento, 2021, p.127), de modo que a performatividade “pode se dar por meio de ações que usam o corpo como um lugar ao mesmo tempo de subversão e de reivindicação, que produzem uma modalidade de ato que visa a garantir as condições da existência face à precaridade [...]” (Fortes, 2020, p.49). Assim, “os corpos das travestis burlam o sistema padronizado de sexo-gênero e, pela transgressão, acabam sofrendo as sanções da sociedade” (Fernandes e Schneider, 2017, p.66). Ainda no que tange às performances de gênero,

Os sistemas de disposições individuais são variantes estruturais do *habitus* social que o indivíduo reestrutura no confronto com o outro *habitus*. Quando se fala de performances de gênero e na capacidade do agente atuar interpretando normais, se está afirmando que os sujeitos têm margens de interpretação e que há espaços para produção de contradiscursos e fissuras na ordem de gênero. Esse seria talvez o princípio organizador das subjetividades (Bento, 2017, p.93).

Dessa maneira, pode-se afirmar que os corpos trans são tão artificiais quantos os corpos cis, então, é necessário embaralhar as fronteiras entre a artificialidade e a suposta naturalidade (Nascimento, 2021).

Diante da multiplicidade de corpos e das formas de subjetividades, há uma determinada confusão acerca do que representa a identidade de gênero e a orientação sexual, de uma forma simples e didática:

[...] orientação sexual é um termo que diz respeito a quem se direciona o desejo do indivíduo, ou seja, se ele é heterossexual (quando gosta de pessoas de outro gênero), homossexual (quando gosta de pessoas do mesmo gênero) ou bissexual (quando gosta de dois ou mais gêneros). [...] A identidade de gênero, por sua vez, é a maneira como uma pessoa se identifica dentro de todo

um espectro que vai além do feminino e masculino. Ela não precisa fazer parte de uma ponta ou outra, podendo possuir características dos dois lados. Mas, quando não se identifica com as características do sexo biológico com o qual nasceu, é chamada de transgênero (Rocha, 2022, p.111-112).

Alguns estudiosos não são adeptos ao termo ‘transgênero’, pois pode apontar para algo genérico, o termo “guarda-chuva”, ou seja, sem ser consideradas as particularidades e as nuances que englobam as vivências das pessoas trans, tendo em vista que é a partir dos “desvios” que podemos localizar as subjetividades.

Na concepção de Fernandes e Schneider (2017, p. 15),

As travestis, assim como as transexuais, são pessoas que foram identificadas biologicamente como homens ao nascer, mas que se vestem com indumentária usualmente do sexo feminino, se comportam de maneira a construir uma identidade afinada com a “feminilidade”, adotando nomes femininos (nome social) pelos quais desejam ser tratadas. Modificam seus corpos, através de estratégias, como uso de hormônio femininos, implantes de silicone nos seios, nos quadris, nas nádegas, além da retirada dos pelos do corpo, de maneira que a produção desse “feminino”, muito próprio das travestis, torna-se constante e essencial para que sejam consideradas como mulheres construídas e verossímeis.

Todavia, essa produção do “feminino” não pode ser atrelada às idealizações das representações sociais do “feminino”, tendo em vista que os sujeitos interpretam performaticamente as normas de gênero, e, a partir dos espaços que essas interpretações abrem, há as várias possibilidades de mudanças nessas mesmas normas (Bento, 2017). Assim, o corpo travesti vai contra o sistema normativo, justamente por criar, a partir de suas subjetividades, uma representação própria de identidade. Como elenca Nascimento (2021, p.17), “A interrogação de se nós, mulheres transexuais e travestis, somos ou não mulheres, é um martelar constante, dúvida produzida pelo não enquadramento de nossas experiências dentro do CISTema colonial moderno de gênero”.

A diferenciação entre transexuais e travestis ainda é algo polêmico. Entretanto, basicamente, existe ainda a ideia de que transexual é alguém que possui transtornos de comportamento, que deseja realizar a cirurgia de redesignação sexual de forma parcial ou total, tendo em vista diminuir um problema de saúde mental, partindo da crença de que é “uma mulher presa num corpo de homem” ou vice-versa (Fernandes e Schneider, 2017). Desse modo, a partir dessa crença, há uma estigmatização atrelada ainda aos fatores biológicos, atribuindo o pertencimento apenas ao sexo, porém a construção da feminilidade vai para além disso, tendo em vista que, para muitas pessoas trans, o órgão genital de nascença faz parte de sua identidade.

Para além disso, como elenca Amara Moira, “uso “travesti” como uma palavra sinônima de “mulher trans”, seja porque não é possível reconhecer no “olhômetro” quem é travesti e quem é mulher trans, seja porque tentativas de distinguir entre “aquela que quer cirurgia” e “aquela que não quer” em geral redundam apenas em maior estigmatização da travesti” (Moira, 2022, p. 32). E, mesmo com a cirurgia, as mulheres trans são encaixotadas dentro do parâmetro de que não são “mulheres de verdade”. Entretanto, “O que faz um sujeito afirmar que pertence a outro gênero é um sentimento; para muitos transexuais a transformação do corpo através dos hormônios já é suficiente para lhes garantir um sentido de identidade, não chegando a reivindicar as cirurgias” (Bento, 2017. p.41).

Ademais, é importante abordar as definições de cross-dressers e drag-queens, travesti e transexual, que, para Fernandes e Schneider (2017, p. 14),

[os cross-dressers e drag-queens] São pessoas que se vestem e se comportam ocasionalmente com roupas do sexo oposto, seja com fins artísticos ou simplesmente porque desejam em um determinado período de tempo se representar dessa forma; já os/as transexuais e travestis marcam seus corpos com uma mudança mais radical, uma vez que, na grande maioria dos casos, procuram viver constantemente a produção de outro gênero em seu comportamento e aparência, adquirindo um corpo recriado de forma mais estável.

Desse modo, pode-se afirmar que as drag-queens reivindicam a legitimidade dos trânsitos entre os gêneros, e não “uma” identidade. Dessa forma, o corpo é uma forma de manifesto, um lugar de contradiscurso à ordem de gênero (Bento, 2017). Inclusive,

A drag não busca o engano, mas deixa claro, de saída, que o “ser mulher” não é uma essência, mas uma montagem. Ela realiza uma zombaria da mulher idealizada, travestindo-se de mulher à maneira de um exagero que desfaz a existência essenical da mulher. Afetação, o excesso e a artificialidade são elementos que reforçam que a feminilidade consiste na fabricação de uma identidade, revelando, dessa maneira, qualquer identidade de gênero é uma construção de um corpo gênero (Fortes, 2020, p. 48).

Algumas travestis se autodenominam ‘travestis’ como uma forma de ato político, tendo em vista que o termo sempre foi usado em um viés pejorativo. Assim, a partir das reivindicações de existências, usar o termo travesti é uma forma de resistência, colocar em evidência o direito de ser e estar no mundo, pois, apesar de toda a política de opressão, as travestis ocupam lugares que pareciam ser impossíveis, como, por exemplo, cargo de professora universitária, teóricas, cargos políticos (deputadas, vereadoras), etc., mesmo que ainda de forma muito desigual. Então, afirmar ‘sou travesti’ é um modo de resistir e reivindicar espaços.

A autora Camila Villada ao ser questionada, numa entrevista concedida à Veja, por que alterna entre mulher trans e travesti para se autodenominar, ela responde: “Eu prefiro sempre a palavra travesti. Já falei sobre isso. A palavra travesti é como a palavra saudade para vocês — pelo menos na Argentina. Não tem tradução. Você pode pensar, mas não é só um homem que se veste de mulher? Não é só isso, é uma identidade que se alimenta da experiência. Simone de Beauvoir teria dito: “Você não nasce mulher, você se torna uma”. Pois bem, da mesma forma, você não nasce travesti, você se torna travesti” (Giannini, 2024). Assim, o uso da palavra ‘travesti’, para Villada, faz parte da experiência da identidade travesti, uma forma de identificação dentro de suas obras literárias.

As relações entre literatura e vida social estão atreladas ao resgate de autores e obras marginalizadas, às representações de grupos não-hegemônicos. Dessa maneira, compreender os fatores sociais e emocionais que abarcam a subjetividade das travestis colabora com a interpretação da personagem de ficção (Fernandes e Schneider, 2017). Essa subjetividade perpassa o corpo, pois, “no campo da arte contemporânea, tem sido oferecido ao corpo um lugar fundamental, exposto ao olhar do outro e inscrevendo-se como objeto permeável ao próprio sujeito” (Fortes, 2020, p.45).

Como elenca Fernandes e Schneider (2017, p. 61), “Desde a profícua aproximação dos estudos culturais e de gênero aos estudos literários, tornou-se relevante pensar o texto literário como um produto artístico e cultural por meio do qual se problematiza a sociedade e as relações de poder-saber que foram solidificadas nos discursos”. E, dentro dessa perspectiva, o corpo e a personagem são categorias importantes para a crítica de narrativas que retratam a temática dos corpos trans, “uma vez que as travestis se materializam, na literatura, por meio das personagens e também porque essa minoria está diretamente atrelada à representação de seus corpos” (Fernandes e Schneider, 2017, p. 61).

Nesse viés, o corpo pode ser explorado como categoria de análise literária e de discussão cultural, tendo em vista que problematiza as visões que temos sobre corpo, gênero e sexualidade (Fernandes e Schneider, 2017).

A construção do corpo travesti é múltipla, pois depende de vários fatores, como, por exemplo, a classe social, a idade, localização geográfica e outros, o que influencia na sua multiplicidade e construção (Fernandes e Schneider, 2017). Nas personagens presentes nas obras de Villada, podemos identificar esses aspectos, pois, por exemplo, há personagens travestis com condições financeiras que conseguem modificar seu corpo por meio de procedimentos cirúrgicos; outras fizeram modificações por conta própria, por meio de injeções

de óleo de avião. Também algumas modificam seus corpos por meio de sutiãs com enchimento, peruca e maquiagem.

De modo que o corpo é marca de uma construção subjetiva das travestis, pois seus corpos marcam a construção de si mesmas, um devir na formação de suas subjetividades. A partir disso, as travestis podem ser observadas, e, por conseguinte, as personagens travestis da literatura, pois, por meio da construção desses corpos, é possível visualizar e analisar seus valores ideológicos, por meio da descrição linguística das personagens e narradores (Fernandes e Schneider, 2017), tendo em vista que “o corpo não é concebido como uma natureza incontestável, pois está em constante mudança e modelagem na construção do feminino travesti” (Fernandes e Schneider, 2017, p.81).

Ainda sob a ótica de Fernandes e Schneider (2017), dos elementos que fazem parte das narrativas literárias, existe a personagem como o elemento que mais chama a atenção do leitor, pois o esforço do escritor em aproximar a ficção da realidade se concentra nela. Acrescenta-se a isso que

[...] é através da construção das personagens, das ações que executam, dos espaços onde estas acontecem, no tempo em que acontecem, que o crítico pode interpretar em que medida o texto literário problematiza questões socioculturais, uma vez que o texto não é mero reflexo, mas um meio dinâmico cuja dependência e fidelidade com a realidade não acontece de forma direta (Fernandes e Schneider, 2017, p.85).

Partindo dessas concepções acerca da construção do corpo no âmbito social e, consequentemente, na arte literária, trazemos o corpo como uma categoria de análise dentro do nosso estudo, pois, na nossa seção de análise da obra, abordamos os corpos que atravessam a narrativa poética de Sosa Villada.

### **3.2 A autoficção e transescrita**

Tendo em vista a emancipação cultural na América Latina, assim como aspectos constituintes e o contexto da narrativa poética de Camila Sosa Villada, levando em conta que, em *O Parque das Irmãs Magníficas*, desde o prefácio escrito por Juan Forn, há indícios da intersecção entre a vida da autora e sua obra, da mesma forma que, no decorrer da narrativa, é válido adentrar o campo da autoficção para compor a análise da obra. *A priori*, é possível identificar elementos dentro da narrativa que remetem à discussão dessa categoria, como, por exemplo, o nome da personagem ser o mesmo da autora, a escrita em 1ª pessoa, alguns

acontecimentos da vida da personagem estarem presentes na biografia da autora Camila Villada, assim como as representações que essa escrita de si remete no campo social e literário da sociedade contemporânea.

O terreno da autoficção é algo movediço, pois há diversas concepções acerca de sua definição. Acrescenta-se a isso que “não há de fato consenso nem entre os críticos, nem entre os escritores que a praticam” (Noronha, 2014, p.8). Para tanto, neste subtópico, trazemos as ideias, sobre a temática, de autores como: Diana Kingler, crítica literária e professora brasileira; Vincent Colonna, pesquisador e teórico literário francês, e conceitos da escritora Leyla Perrone-Moisés, professora e crítica literária brasileira. Por conseguinte, para traçar uma reflexão acerca da transescrita, corroboramos as concepções de Leocádia Chaves, pesquisadora e professora universitária brasileira.

No texto *A autoficção e os limites do eu* (2016), Leyla Perrone-Moisés aborda o surgimento do termo ‘autoficção’ e sua proliferação a partir do seu surgimento na França, assim como traz a discussão da presença do “eu” na literatura contemporânea, no contexto da autoficção e os desdobramentos dessa forma de escrita para a arte literária.

*A priori*, Segundo Perrone- Moisés (2016),

A definição fornecida pela *Encyclopaedia Universalis* é sucinta: “Autoficção: gênero literário reunindo o romance e as memórias, biografia romanesca”. Nem todos os autores e teóricos aceitam essa definição. Para uns, a autoficção não é necessariamente memorialística, pois ela pode ser um registro imediato da experiência. Para outros, a biografia é um gênero reservado às pessoas ilustres, narrando uma vida inteira, o que não é o caso da autoficção. Também há os que reivindicam o caráter absolutamente verdadeiro dos fatos narrados, e os que, pelo contrário, consideram que a autoficção é a invenção de um eu totalmente fantasioso (Perrone-Moisés, 2016, p. 207).

Serge Doubrovsky, em 1977, criou o termo *autofiction*, no seu livro *Le Fils*. Por volta dos anos 1980, na França, havia um grande número de livros nos quais o assunto era o próprio autor, explanando-se seus pensamentos, sentimentos e experiências. Não eram caracterizados como diários, pois não possuíam os acontecimentos do dia a dia em ordem cronológica, assim como não eram classificados como autobiografias, porque não tinham a narração da vida inteira do autor. Havia apenas alguns acontecimentos de momentos da vida e, ainda, não eram considerados confissões, pois não possuíam o objetivo de autojustificação (Perrone-Moisés, 2016).

Desse modo, a autoexposição feita por meio de relatos mais ou menos fictícios obteve um grande sucesso, o que fez com que vários críticos atribuíssem esse tipo de literatura ao

individualismo presente em nossa época. Assim, foi por meio do grande número de autoficções, sinceras ou oportunistas, que muitos críticos indicaram essa literatura como uma tendência umbilical por seu caráter autocentrado e provinciano (Perrone-Moisés, 2016). Entretanto, apesar de o individualismo e o narcisismo serem características de nossa época, falar de si por escrito é manter a comunicação com um leitor virtual, podendo este encontrar, na individualidade do escritor, semelhanças, respostas, identificação sobre si mesmo. Dessa forma, a autoficção não é algo egoísta e descartável (Perrone-Moisés, 2016).

No ano de 1989, Vicent Colonna defendeu sua tese de doutorado, que se tornou um livro no ano de 2004, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*. Ou seja, o assunto adentrou o campo da universidade, tornando-se, consequentemente um novo tema de pesquisa (Perrone-Moisés, 2016). No texto *Tipologia da autoficção* (2014), de Vicent Colonna, o autor traz quatro tipologias acerca da autoficção, a saber: a fantástica; a biográfica; a especular e a intrusiva (autoral).

A definição da autoficção fantástica é explanada da seguinte forma por Colonna (2014):

O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irrereal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor. Diferentemente da postura biográfica, esta não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total (Colonna, 2014, p.39).

Assim, este tipo de autoficção traz elementos autobiográficos fundidos a componentes irreais, fantásticos, distanciando-se de formas realistas, pois abarca a ficcionalização de si conectadas ao irrereal, a uma existência inventada do escritor, o que configura uma fusão entre o real e o irrereal. Ou seja, o “herói” mantém sua identidade ligada ao escritor, o que reflete em uma estrutura narrativa relacionada ao imaginário, no qual o “eu” flutua por lugares que seriam impossíveis fora desse imaginário.

A outra tipologia elencada pelo autor é a de autoficção biográfica, na qual

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso. Alguns contemporâneos (Doubrovsky, Angot) reivindicam uma verdade literal e afirmam verificar datas, fatos e nomes. Outros abandonam a realidade fenomênica (o personagem é um bebê que tem o sobrenome do pai do autor), mas permanecem plausíveis, evitam o fantástico; fazem de modo que o leitor

compreenda que se trata de um “mentir-verdadeiro”, de uma distorção a serviço da veracidade [...] Reconhecemos nessa categoria a tendência que é a mais difundida e, ao mesmo tempo, a mais controversa da autoficção, aquela que, periodicamente, é acusada de mistificação e contra a qual se apela à indagação pública (Colonna, 2014, p.44-45).

Dessa maneira, nessa tipologia, há a ficcionalização do eu, de si, por meio de dados biográficos reais. Entretanto, são transformados em ficção. Assim, não há a marca do real fidelizado que existe na autobiografia. Ou seja: o escritor traz fatos de sua vida, entretanto, mescla, reinventa esses dados, fazendo uso dos meios da ficção. Inclusive, o narrador/personagem pode ter ou não o mesmo nome do autor, já que abarca o conflito entre o que é real e o que foi [re]inventado. Desse modo, o “eu literário” pode trazer aspectos verdadeiros da essência do “eu escritor”, entretanto, não com a forma de verdade dos fatos vividos.

Já a autoficção especular tem base

[...] em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho (Colonna, 2014, p.53).

Assim, ‘especular’ refere-se ao funcionamento de um espelho, no qual o escritor projeta sua imagem na narrativa, e essa projeção está exposta por meio de uma fabulação de si de forma secundária. Ou seja: não está de forma centrada no texto, entretanto, esse “eu ficcionalizado” é reconhecido no decorrer do texto.

Desse modo, a autoficção especular não traz um reflexo da realidade do eu, mas uma forma encenada deste, pois o espelho reflète de várias formas, a depender de como o escritor busca refletir sua imagem, seja ela nítida, simbólica e/ou irreal com o personagem narrativo criado por ele.

No que tange à autoficção intrusiva (autoral):

Nessa postura, se pudermos considerá-la de fato como tal, a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um “narrador-autor” à margem da intriga (Colonna, 2014, p. 56).

Nessa perspectiva, o escritor mantém uma intervenção direta no texto de diversas formas, por isso, o termo ‘intrusiva’, podendo ele inserir-se por meio de uma consciência

narrativa ou uma voz. Dessa maneira, há uma intervenção do escritor, sua autorrepresentação, que pode ser em forma de comentários, por exemplo, assim como a história pode não ser sobre sua própria vida.

Se formos pensar essas tipologias dentro de *O Parque das Irmãs Magníficas*, a autoficção fantástica corresponderia aos elementos autobiográficos de Villada que se fundem a componentes irrealis, pois há aspectos de uma literatura fantástica. A autora traz elementos que abarcam a ficcionalização de si, mesmo que seja por meio da história de outras personagens que compõem a narrativa. Podemos pensar também em elementos da tipologia da autoficção biográfica, pois há a ficcionalização do eu, de si, por meio de dados biográficos reais, porém, são transformados em ficção, sendo perceptível que “eu literário” traz aspectos verdadeiros da essência do “eu escritor”, entretanto, não com a forma de verdade dos fatos vividos.

Para adentrar a discussão sobre “verdade” ou “dados reais”, é relevante pensar que o instrumento da literatura é a linguagem verbal, sendo esta um sistema de signos que apresentam a realidade no seu modo referencial. Assim, há a representação convencional, nem sempre fiel e realista. Na linguagem escrita, o “eu” dito pelo enunciador é desdobrado em dois: um foi enunciado no mundo real, e ou outro passa a existir por escrito. Assim sendo, discutir sobre o quão verdadeiros são os fatos narrados na autoficção é algo ocioso, pois toda narrativa, inclusive aquelas nas quais há a pretensão de narrar o real, possuem algo de ficcional (Perrone-Moisés, 2016). Desse modo, a forma, os fatos explanados ou omitidos, o olhar, a ênfase dada e a forma de exposição concebem um caráter potencialmente ficcional, mesmo que se busque o mais verídico possível.

Corroborando o pensamento de Perrone-Moisés (2016), ao narrarmos nossa vida ou acontecimentos dela, estamos alimentando a autoficção, tendo em vista que elas dão garantia a nossa estabilidade enquanto sujeitos individuais. A partir disso, podemos dar sentido ao passado e planejar o futuro. Todavia, no sentido psicanalítico, esse sujeito individual e esses sentidos são provisórios e estão no plano do imaginário. Assim, quando a narrativa está no âmbito literário, há uma distância ainda maior entre a realidade e o discurso. Dessa forma, definir autoficção literária com base em sua veracidade seria um engano (Perrone-Moisés, 2016), de modo que “as autoficções literárias se dividem em duas categorias: aquelas que são apenas escritas do eu, sem se abrir para o leitor; e aquelas que são trabalho de linguagem, imaginativo e não imaginário” (Perrone-Moisés (2016, p.218).

Entretanto, mesmo partindo do pressuposto de a autoficção não se limitar a fatos totalmente verídicos, segundo Perrone-Moisés (2016), há questões éticas que a norteiam, tendo em vista que não é possível narrar a própria vida sem fazer menção a outras pessoas. Assim, o

autor pode não ter problemas com a autoexposição, mas as outras pessoas incluídas na narrativa podem não querer esse tipo de exposição. Quando isso ocorre, quem se sente prejudicado pode recorrer à Justiça.

A saber, na França, personagens de diversas obras de autoficção foram identificados na narrativa, o que gerou processos judiciais, de modo que a legislação francesa teve como princípios dois fatores contraditórios: a livre expressão e o direito à privacidade. Assim, os juízes avaliaram qual desses direitos foi mais agravado a partir do julgamentos das obras, avaliando até que ponto é ficção e, conseqüentemente, literatura, de forma que os juízes assumiram o papel de críticos literários, tendo em vista que, se a obra é reconhecida como literária, impera o direito à livre expressão (Perrone-Moisés, 2016).

Na perspectiva de Klinger (2023), há a explanação de que a narrativa contemporânea converge duas perspectivas: a escrita de si e escrita do outro, identificando-se duas tendências, “o retorno do autor” – escrita de si – e a “virada etnográfica” – a escrita do outro.

Klinger (2023) traz a sua perspectiva em relação ao “retorno do autor” (a escrita de si), dialogando com os discursos teóricos das décadas anteriores, como o “a morte do autor”, de Roland Barthes. Para a autora, a escrita de si releva vários aspectos, tendo sua valorização em seu sentido ético, político e estético, sendo este retorno do autor como uma forma de resposta aos elementos presentes na sociedade contemporânea, pois marca questões sociais, identitárias, culturais e sociais, de modo que o autor tem um papel importante e visível na cena literária, dada a globalização e o multiculturalismo presentes nas narrativas.

Abordando a discussão no viés do contexto latino-americano, “a escrita de si aparece como um sintoma do final de século, não por isso significa que ela seja uma novidade para a literatura latino-americana” (Klinger, 2021, p.25). A autora citada traz momentos da história da escrita de si nesse contexto. O primeiro momento tange ao horizonte da formação nacional, abarcando suas transformações e conflitos, possuindo a escrita autobiográfica uma trama em que não há a distinção entre o individual e o coletivo. Nesse viés, a literatura autobiográfica argentina do século XIX remete a figuras públicas de relevância no processo da formação da nacionalidade, de modo que é inseparável da construção dessa identidade. No Brasil, a escrita autobiográfica, nessa mesma perspectiva, corresponde ao modernismo brasileiros dos anos 1920 e 1930, sendo a sua ambição a de recapturar a experiência do clã no qual o indivíduo se insere. Sendo assim, essa ambição não era somente a captura de uma experiência pessoal (Klinger, 2023).

Em contraste com a tendência anterior, Klinger (2023, p. 26) traz “um segundo momento de destaque da escrita de si, que ocorreu nos anos da transição ou da recuperação democrática

nos países do Cone Sul que sofreram as ditaduras militares dos anos 70 e 80”. Nesse parâmetro, ocorreu forte aparição de vários relatos memorialistas das experiências dos jovens políticos ou das pessoas exiladas, romance-depoimento ou romance-reportagem. Em suma, produções que podem ser consideradas como o testemunho de uma geração (Klinger, 2023).

De modo que, nos anos pós-ditadura, há, na produção da escrita de si, uma inversão no que tange à escrita do século XIX e do modernismo, pois começa a funcionar como testemunho e legado de uma geração que teve um projeto de mudança de valores. Assim, a memória não funciona mais como um dispositivo a serviço da conservação dos valores de uma classe (Klinger, 2023).

Ainda no contexto latino-americano, no que tange à história da escrita de si, há um terceiro momento. Para Klinger (2023), essa escrita se afasta da tradição do depoimento. Diante do *corpus* de análise que ela aborda em sua obra

[...] a escrita de si não se apresenta sob a marca da memória da classe do grupo ou do clã, mas aparece como indagação de um eu que, a princípio, parece ligado narcisismo midiático contemporâneo. É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um “para além de si mesmo” (Klinger, 2023, p.27).

Apesar de ser impossível pensar em um eu solitário, que não está inserido em uma teia de interlocução, todavia, cada narrativa de si vai trazer um posicionamento distinto de acordo com a ênfase que vai ser dada à exaltação de si mesmo, em sua autoindagação ou na reconstrução da memória coletiva (Klinger, 2023). Em nosso objeto de análise, podemos identificar que Villada traz várias ênfases à exaltação de si por meio da construção coletiva que é abarcada a partir de suas experiências diversas e das personagens que constituem a obra.

Sabe-se que houve um avanço da cultura midiática na sociedade de fim de século, o que colaborou com a tendência de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor (Klinger, 2023). Assim:

Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, talk shows e reality shows; ao surto de blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação

social, e à narração autorreferente nas discussões teóricas e epistemológicas (Klinger, 2023, p.24).

Desse modo, uma primeira aproximação à escrita de si na ficção contemporânea advém da sua inscrição no espaço intradiscursivo dos outros textos, os não literários, o que evidencia sua sintonia com o clima da época: “a escrita de si aparece como um sintoma do final de século, não por isso significa que ela seja uma novidade para a literatura latino-americana” (Klinger, 2021, p.25).

Para além da conexão que pode ser estabelecida entre o retorno do autor e o exibicionismo da cultura midiática, é necessário situar o autor no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que se produziu no decorrer do século XX, quando houve sua negação com o estruturalismo, com “a morte do autor” na literatura e a “morte do sujeito” na filosofia (Klinger, 2023), de modo que as narrativas contemporâneas respondem, de forma paradoxal ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito. Assim, esses textos podem ser considerados a partir da categoria de autoficção, pois este conceito tem a capacidade de dar conta desse paradoxo (Klinger, 2023), tendo em vista que “a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita” (Klinger, 2023, p.28).

Klinger (2023) acredita que é válido pensar o conceito de autoficção atrelado com o de performance, tendo em vista que este implica uma desnaturalização do sujeito, de modo que a reafirmação do eu na literatura, no viés de uma prática paradoxal denominada pela autora de autoficção, cristaliza os diversos problemas estéticos e epistemológicos da contemporaneidade.

Para compreender a categoria de autoficção, para Klinger (2023), é preciso concebê-la inserida em um conjunto mais abrangente dos discursos sobre o eu, por meio do pensamento da “escrita de si” para Foucault, o qual apresenta a escrita de si não apenas como um registro do eu, mas do próprio sujeito e performa a noção de indivíduo. De modo que

O discurso autobiográfico, que se constitui na modernidade em continuidade com esse paradigma, como exacerbação do individualismo burguês, será o pano de fundo sobre o qual se constrói e, ao mesmo tempo, se destaca o discurso da autoficção, que implica uma nova noção de sujeito (Klinger, 2023, p.28).

Assim, a teórica defende que a categoria de autoficção é um conceito que, depois da crítica filosófica da noção de sujeito, consegue dar conta do retorno do autor. Dessa maneira,

[...] o “retorno do autor” – autorreferência da primeira pessoa – talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito. “Retorno” remeteria assim não apenas ao devir temporal, mas especialmente ao sentido freudiano de *Wiederkehr*, de reaparição do recalcado. Acredito que na atualidade já não seja possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica, da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação,[...] torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala” (Klinger, 2023, p.37).

Assim, por meio do “retorno do recalcado”, na visão de Klinger citada acima, há a reaparição da imagem do autor na atualidade. Ou seja: mesmo reprimido pelo estruturalismo, nunca desapareceu de forma completa, mas retorna de uma forma mais ambivalente. Como também traz a crítica ao reduto do autor à “função” (como elencou Foucault), não sendo possível reduzi-lo somente a uma função discursiva simples, pois esse autor tem uma atuação pública, havendo uma persona midiática que possui um papel social visível, deixando rastros para reações. Então, esses aspectos afastam a ideia de anonimato ou “morte do autor” de Barthes, pois sua voz e suas estratégias estão em cena, mesmo que de modo performático e, consequentemente, nem sempre como “verdade”. Dessa maneira, muitos autores contemporâneos fazem uso de sua imagem pública como forma de estratégia textual, por isso se torna problemático afirmar que “não importa quem fala”, pois, na atualidade, é de suma importância quem fala, de onde fala, como fala e como essas falas causam efeitos em sua circulação e recepção.

Desse modo, para Klinger, o autor retorna mediante as novas condições afetivas, midiáticas, performáticas, uma personalidade pública com signo em circulação. Para tanto,

[...] o termo autoficção é capaz de dar conta do retorno do autor, pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta – retorno e recalque – ainda que não necessariamente em relação com o discurso do trauma (Klinger, 2023, p.40).

A escrita de si “compreende a outras formas modernas, que compõem uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu” (Klinger, 2023, p.40). Sendo assim, a autora amplia o conceito clássico de autobiografia para um campo mais amplo no que se refere à autobiografia e à ficção, o qual ela chama de “espaço autobiográfico” ou “constelação autobiográfica”, tendo em vista o objetivo de “articular a escrita com uma noção contemporânea da subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação”, que está atrelado ao efeito de real na autoficção o qual

aponta para um além da ficção, pois esse efeito quebra com a ficcionalidade (Klinger, 2023, p. 45).

De modo que o “retorno do autor” coincide com o “retorno do real”, considerando que, na autoficção, o real não retorna em termos de trauma, e, sim, de “efeito”. “O “efeito de tempo real” produzido na escrita de si se revela agora como a função de um desejo – uma “fome de real” – o suplemento de uma falta, que é o próprio real. A autoficção opera (mais ou menos criticamente em cada caso) com essa economia dos desejos e dos discursos operados pela mídia. Interessa explorar, então, a relação entre a autoficção e a reconfiguração da subjetividade contemporânea” (Klinger, 2023, p.47). Desse modo, Klinger, ao se aproximar de uma definição para entender a autoficção, afirma que é preciso considerá-la inserida no “universo dos discursos ficcionais sobre o eu com os quais ela tem pontos de contato” (Klinger, 2023, p.48).

Nessa perspectiva, “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e, sim, a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (Klinger, 2023, p. 51), de modo que o foco não é a biografia factual do autor, mas uma criação de uma imagem desse, ou seja, um ator performático.

Desse modo, a autora reconhece que a matéria da autoficção é o mito do escritor, não a biografia. Assim, “A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto” (Klinger, 2023, p.52), pois, por esse viés, a autora vê a autoficção como uma performance do autor.

Nesse viés da autoficção como performance, há a proposta de que o texto autoficcional pode ser visto como uma peça teatral, ou seja, o “eu” que narra está atuando como se fosse ele mesmo. Entretanto, existe uma construção textual, na qual opera o sujeito da vida (real) e o sujeito do texto (ficcional), sendo, assim, duas instâncias subjetivas. Desse modo, a escrita é o lugar onde há a apresentação do autor e, ao mesmo tempo, sua reinvenção:

[...] o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*. [...] a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance* (Klinger, 2023, p.55).

De modo que, assim como no teatro, há um ator (pessoa real) e um personagem (papel interpretado), ambos coexistindo, mas não se confundindo, pois

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tantos os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. [...] a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma” (Klinger, 2023, p.56).

Nesse âmbito, há uma forma contemporânea de pensar o sujeito, pois o autor, na autoficção, produz seus questionamentos, projeções e invenções por meio do ato, encenação e efeito.

Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posiciona-se de forma crítica perante os seus modos de representação (Klinger, 2023, p.63).

Descolando o foco da autoficção individual e partindo para um lugar mais amplo, há a escrita do outro, sendo a linguagem um campo entre compreender o outro (hermenêutica) e reproduzir a si mesmo (tautologia), o paradoxo, “de uma linguagem situada entre a hermenêutica do outro e a tautologia de si, é uma das problemáticas centrais que articulam a arte e a literatura latino-americana. Na “agenda” intelectual contemporânea parece insistentemente o problema da identidade e da diferença, do multiculturalismo, da exclusão social, das minorias, enfim: da “outridade” (Klinger, 2023, p.66).

Na contemporaneidade, no contexto latino-americano de produção cultural, as “outridades” ocupam um lugar central. Essas outridades nesse lugar referem-se aos que são socialmente excluídos, a exemplo, o pobre, mas não somente no que tange à condição socioeconômica, mas como uma subjetividade, uma alteridade a ser reivindicada (Resende, 2021; Klinger, 2023).

A escrita do outro pode ser pensada a partir de uma “atitude etnográfica”, ou seja, uma forma de enxergar o mundo e, conseqüentemente, escrever, que seja marcada por meio da observação participante, a desnaturalização da cultura, assim como pela crítica às hierarquias simbólicas (Klinger, 2023), de modo que, ao elencar o artista como etnográfico, a autora adota a etnografia como

[...] “predisposição cultural” ou “atitude etnográfica”, como preferimos chamá-la aqui, compõe e decompõe as hierarquias e relações “naturais” da cultura e sugere uma atitude de “observação participante” sobre os elementos de uma realidade cultural desfamiliarizada. É precisamente em termos de “atitude etnográfica” que nos interessa pensar a literatura e a teoria de final de século XX (Klinger, 2023, p.69).

Dessa forma, tem-se “a reformulação da categoria do “outro”, que se dá por duas razões: “primeiro, porque o outro excluído socialmente (o pobre, o preso, o indígena) tem começado a falar – e inclusive a escrever – por si mesmo. E segundo, porque o outro não é mais o outro radical e puro [...]” (Klinger, 2023, p.71). Assim, não há a idealização do outro como imagem pura, radicalmente diferente, silenciosa, à margem, sem figura de agência, mas, sim, um sujeito de fala, que escreve por si, ocupando um lugar de fala. Ou seja, os excluídos passam a produzir narrativas próprias, passam a ser autores de si, não mais objetos de estudo, o que expressa a representação de dentro, não mais uma interpretação de fora, de modo que “A antropologia pós-moderna compartilha agora com a crítica literária algo a mais que uma teoria de interpretação: seu objeto não será mais a cultura observada e sim as representações dessa cultura (Klinger, 2023, p.77).

A aproximação entre a literatura e a antropologia pós-moderna compartilha a representação do outro, não no sentido de verdade ou invenção, mas na sua forma de representação ética, sem redução, tendo em vista a “outridade”, sendo esta uma forma de experiência em lidar com o outro, sua diferença sem neutraliza-lo, “Os textos da antropologia pós-moderna coincidem então com literatura [...], não porque sejam “falsos”, e também não porque eles sejam “ficções”, nem por serem construídos (o que não deixa de ser uma obviedade aplicável a qualquer discurso), mas porque a “outridade” implica – para ambos – um dilema de representação (Klinger, 2023, p.80).

Sendo assim, há, no romance (pós-)etnográfico, uma narrativa habitada entre vários lugares: centro e margem; eu e outro; ficção e realidade, a autoficção e etnografia, “O romance (pós-) etnográfico se definiria então com aquela narrativa que se constrói no interstício entre relato de si e o relato sobre o outro, então a ficção e o real, no espaço intermediário entre o

centro e as margens” (Klinger, 2023, p.105), pois cada versão do outro que é apresentada e construída é também uma representação e uma construção do eu.

A partir dessas reflexões acerca da autoficção, podemos refletir acerca da transescrita, visando a esse modo de escrita de si e do outro, em articulação das ideias de autoria, identidade e linguagem mediante uma perspectiva descolonizadora e anticisheteronormativa, sendo possível, assim, desconstruir as normatividades que moldam, inclusive, a linguagem e sua representação literária. Para Chaves (2021, p. 22)<sup>9</sup>, do ponto de vista da autoria, é possível pensá-la “por meio de valores morais e ideológicos mobilizados nas construções literárias com o objetivo de fraturar a perspectiva homogeneizadora do olhar cisheteronormativador sobre os corpos e as subjetividades”.

Desse modo, podemos pensar a autoria trans como um lugar de posicionamento para combater a opressão praticada pelo sistema da cisheteronormatividade. É um meio de intervir nas discussões simbólicas da cultura, dando visibilidade à pluralidade que abarca os corpos e sua subjetividade. Então, a escrita é um lugar de reconfiguração e resistência, tendo em vista que a linguagem é costurada por ideologias, possuindo marcas de classe, raça, gênero, o que permite as diversas formas de ver, perceber e ser no mundo.

Sob o viés das produções escritas por pessoas trans, há um projeto novo de sociedade, pois, “Ao se narrarem como vidas acreditáveis em contraposição às narrativas estigmatizantes produzidas pelo sistema, acabam por (re)criar um novo projeto de sociedade (Chaves, 2021, p.24), já que se sabe que a população trans ainda não possui validação nem reconhecimento na produção de conhecimento.

[...] há décadas, por diversos meios, pessoas vinculadas a grupos populacionais subalternizados, de modo particular a população trans dentro e fora de nosso país, têm produzido conhecimento, porém, como se trata de um conhecimento questionador da ordem, do status quo, não são ouvidas. Ouvir, pois, é interromper a lógica colonial que historicamente tem definido quais conhecimentos devem ser reconhecidos e validados e quais não devem sê-lo; quem tem o poder de classificar, hierarquizar, questionar, ensinar; no limite, quem tem (ou não) o poder de ser ouvido (Chaves, 2021, p.32).

Nesse viés, podemos perceber que a produção da população trans que é produzida fora do centro não é validada. Ouvir seria uma forma de romper com essa lógica colonial do saber.

---

<sup>9</sup> A obra de Leocádia Chaves, **Autobiografias trans: Escritas em movimento**, analisa obras brasileiras de autoria trans, sob o viés do cuíerlombismo, visando essa produção como uma forma de resistência, autorrepresentação e memória. Entretanto, é possível elencar as ideias da autora com a escrita de Sosa Villada também. As citações que trazemos da autora abarca as ideias gerais acerca das produções trans.

Desse modo, reivindicar a escuta das vozes trans é uma forma de ir contra o sistema normativo do saber, um meio de “desobedecer”.

Como elenca Dussel (2012, p. 653):

[...] a existência das vítimas mostra a necessidade de fazer novas (transformadas) normas, atos, microestruturas, instituições, sistemas de eticidade por meio dos quais seja “possível” o desenvolvimento da vida humana (na reprodução das vítimas e da discursividade humana (na participação simétrica das vítimas).

Desse modo, as pessoas que têm sua dignidade negada, que vivem à margem, sem acessos aos direitos básicos, são o reflexo da falha das estruturas sociais vigentes. É necessário que essas estruturas sejam transformadas. O sistema de poder e representação precisa dar dignidade a todas as vidas, pois um sistema ético é aquele que dá condições plenas de vida, e não apenas de sobrevivência. As vítimas não podem ser silenciadas, mas devem possuir o direito de falar e ser ouvidas, com acesso igualitário das mais diversas formas de representação social.

Contar a própria história de vida e suas múltiplas vivências é uma forma de resistência contra os processos históricos de apagamento e deslegitimação de saberes dos corpos dissidentes. Ou seja: ir contra o colonialismo, o patriarcado, a cisnormatividade e os diversos meios de silenciamento. Assim, o ficcionalizar-se é um meio de criar novas formas de subjetividade que rompem com as classificações dominantes, pois “[...] têm usado o narrar-se para construir significado e sentido para suas existências em confronto com os paradigmas hegemônicos, num movimento de resistência aos múltiplos epistemicídios” (Chaves, 2021, p. 34).

As pessoas trans, “ao falarem suas experiências, colocarão em ação uma linguagem a favor de novas formas de se ver e falar a transgeneridade [...]” (Chaves, 2021, p.41). As obras de Sosa Villada dão aos leitores várias formas de compreender essas vivências, visto que as personagens abarcam inúmeras vivências, inclusive, as próprias dúvidas e conflitos existenciais.

Dentre as obras de Villada, *A viagem inútil: Trans/escrita*, é a que retrata sobre o nascimento dela como escritora de forma direta, como já exposto na primeira seção deste trabalho. Entretanto, neste momento, trazemos sob a ótica que essa transescrita representa no coletivo: “Meu primeiro ato oficial de travestismo não foi sair à rua vestida de mulher, como todas costumam fazer. Meu primeiro ato de travestismo foi pela escrita” (Villada, 2024b, p.22)”. Camila escreveu um romance à mão, narrado em primeira pessoa, no feminino, sobre a paixão pelo professor de educação física.

Sosa Villada associa a escrita a uma forma de viver e reviver, pois escreve a partir de suas memórias, “A memória sustenta a escrita. Escrever é escrever recordações. Para escrever, vou atrás dessas lembranças, inclusive de sonhos e expectativas que nada mais são do que recordações” (Villada, 2024b, p. 28). E, ao relatar suas experiências com a escrita, consequentemente, ela traz sua relação com a família e vivências da sua infância e adolescência, alguns dos processos pelos quais passou no que se referia à construção de sua identidade. Isso reflete também no coletivo, visto que, a partir do momento em que pessoas trans escrevem sobre suas memórias e vivências, há um potencial democratizante, pois há a circulação da autorrepresentação de vozes plurais, sujeitos de subjetividades (Chaves, 2021).

Ao criar obras literárias e teatrais, nas quais as personagens são travestis, abarcando-se as realidades destas, Villada põe no cenário artístico esses corpos dissidentes como protagonistas, visto que “Esses corpos/corpas/corpes dissidentes que ganham visibilidade na cena artística respondem a demandas sociais que são resultado de longos processos históricos de luta por direitos e acesso” (Meireles, 2020, p.36). Villada se coloca como agente direta no processo de luta por visibilidade e representação, “[...] a única que pode me proporcionar esse espaço sou eu. Não vou ficar sentada esperando que o mundo mude, porque se a gente abandona por um momento essa ação, essa viagem inútil, então acaba fazendo qualquer outra coisa, menos continuar a viver” (Villada, 2024b, p. 37). Assim, a arte literária e teatral da autora é uma forma de luta individual e coletiva, pois não salva só a si mesma, mas também as pessoas que se sentem representadas por ela.

A efetivação de escritas trans, seja como forma de memória, relato, ficção, é um meio de protagonismo trans, existindo a ocupação coletiva que dá voz aos múltiplos “eus” que possuem suas diversas subjetividades.

#### 4 POÉTICAS DE SI, POÉTICAS DO OUTRO, POÉTICA TRAVESTI: O PARQUE DAS IRMÃS MAGNÍFICAS

Diante das discussões explanadas anteriormente, sabemos que as travestis sempre tiveram que lutar para ocupar um lugar de reconhecimento perante a sociedade, de modo que a linguagem é uma forma de representação para se obter um lugar de pertencimento para esses corpos. Assim, a escrita literária de Villada é um lugar de representatividades desses corpos, visto que a autora rompe com o ideal universal imposto pelos discursos normativos ao abordar esses corpos a partir de um *locus* que implica a afirmação da dignidade aos corpos travestis, visto que esses são narrados como personagens principais de sua própria história.

Relaciona-se a isso o fato de que os sujeitos são localizados culturalmente. Ou seja: a ética da libertação se dá a partir de dentro, dos sujeitos que partilham experiências em comunidade. “As culturas, por exemplo, são modos particulares de vida, modos movidos pelo princípio universal da vida humana de cada sujeito em comunidade, a partir de dentro” (Dussel, 2012, p.93), de modo que o indivíduo molda o sistema estruturado por meio de sua ação com o universo. Nesse viés, as formas de experiências ligadas ao corpo situado culturalmente evidenciam o que Dussel (2016) denomina como transmoderno, que

[...] indica essa novidade radical que significa o surgimento – como se a partir do nada – da exterioridade, da alteridade, do sempre distinto, de culturas universais em desenvolvimento, que assumem os desafios da Modernidade e, até mesmo, da pós-modernidade euro-americana, mas que respondem a partir de outro lugar, do ponto de vista de sua própria experiência cultural [...] (Dussel, 2016, p.63).

Desse modo, a transmodernidade implica um discurso para além do que é posto universalmente pela modernidade, o que abarca as representações construídas entre a subjetividade e a comunidade. Então, existe, no romance de Villada, um lugar de escrita marcado pela vivência subjetiva dentro da comunidade refletida por meio das subjetividades atreladas aos espaços e aos processos que esses corpos ocupam.

A partir do pensamento de Dussel (2012), podemos pensar a literatura como práxis de libertação, tendo em vista que a ética parte do lugar da vítima/excluído, representado pelo corpo que sofre mediante a realidade opressiva. Nesse viés, a escrita de Villada dá voz aos corpos travestis, que estão em um lugar subalternizado dentro do sistema totalizador, pois, por meio da construção de suas personagens, há uma práxis de libertação, vista sob a ótica de uma ação simbólica que põe em evidência a opressão sofrida por esses corpos, pois a narrativa retrata a vivência de um grupo excluído socialmente.

Doravante, por meio das representações que atravessam *O Parque das Irmãs Magníficas*, é possível enxergar a alteridade do Outro, de forma que, na narrativa, não são apresentadas apenas confissões das vivências travestis, mas há uma busca de explicar a dignidade da vida desse Outro, respeitando suas alteridades enquanto sujeitos. Dussel (2012, p.93) afirma que “a vida humana é o conteúdo da ética”, de modo que temos a escrita literária como um ato de afirmar a dignidade da vida dos corpos negados pelo sistema, visto que essa dignidade foi negada historicamente. Assim, faz-se necessário questionar esse sistema que normaliza as desigualdades. Posto que,

[...] deve-se levar em conta que a realização prática positiva, ou a práxis de libertação propriamente dita, tem sempre por sujeito sócio-histórico próprio de referência a própria comunidade crítica das vítimas – seja qual for o rosto com que se revele – e está sempre a cargo da responsabilidade da própria comunidade das vítimas: é um ato de autolibertação de um sujeito socio-histórico específico (Dussel, 2012, p.565).

Para Dussel, a subjetividade é construída na corporeidade, visto que parte de um corpo vivo, que sente, pois “Na vítima, dominada pelo sistema ou excluída, a subjetividade humana concreta, empírica, viva, se revela, aparece como ‘interpelação’ em última instância: é o sujeito que já não-pode-viver e grita de dor” (Dussel, 2012, p. 529). Também a autoconsciência tem seu fundamento da coporalidade, visto que

A autoconsciência só pode dar-se quando a corporalidade, pelas funções superiores do cérebro, a chamada “mente (mind)”, compreende-se e pode nomear-se (e agora de maneira mais radical que na mera “consciência”) como “eu (self)” ou (ou um “nós”) claramente distinto do “não eu (nonself)” e do “tu”, “ele”, “ela”, “vós”. Assim surge a possibilidade da reflexão ou autorreferência do sujeito (do “eu”) sobre si mesmo (o “si mesmo”), tomando consciência do estar conhecendo como um sujeito consciente e de pertencer a uma comunidade dos falantes, distinta de uma mera realidade dada “por si mesma”, a partir do horizonte do passado recordado lexicalmente enquanto recurso de uma língua de uma comunidade, voltando-se ao futuro em projetos históricos (Dussel, 2012, p.101).

Dessa maneira, corroborando o pensamento do autor, a subjetividade é corporificada porque está atrelada à experiência vivida pelo corpo. O sujeito subjetivo possui um corpo que sente, age e se coloca perante as relações vivenciadas socialmente e historicamente, mesmo possuindo a negação dessa subjetividade advinda dos sistemas de dominação. Então, a libertação passa pelo corpo da vítima, pois, a partir da negação de sua subjetividade e alteridade, existem as formas de resistir, sendo a linguagem uma delas. É por esse viés que fazemos nossa

análise das representações dos corpos que transitam na obra de Villada. Para tanto, esta seção está dividida em três tópicos: no primeiro, focamos na apresentação e na representação dos corpos travestis; no segundo, nos espaços/territórios e, no terceiro, nos elementos da categoria da autoficção e as representações da escrita de Villada.

#### 4.1 As representações do corpo e a construção do território travesti

Para abordar as questões e as representações dos corpos travestis expostas em *O Parque das Irmãs Magníficas*, faz-se necessário apresentar as personagens travestis que formam o grupo de irmandade que transita no decorrer da narrativa. A narradora-personagem nos apresenta essas travestis por meio de diversos fatores, como os aspectos físicos do corpo, a personalidade, o modo como as conheceu e a vivência que ela possui com essas travestis. Desse modo, temos: Tia Encarna, María, A Muchi, Nadina, Natalí, Sandra, Patricia, Angie, Lourdes, Tia Mara.

Sabe-se que a personagem de ficção está habitada na realidade ficcional, portanto, a matéria da qual é feita e o seu espaço diferem da matéria e do espaço dos seres humanos. Entretanto, reconhecendo que essas duas realidades possuem um íntimo relacionamento, o escritor cria uma realidade ficcional que traz para o universo do “real”, ou seja, do ser humano, capaz de reproduzir e inventar esses seres que têm a capacidade de abarcar, em nível de recepção, a complexidade humana (Brait, 1985).

Ainda no que tange à personagem de ficção, é importante ressaltar:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (Candido, 2018, p.55).

Ademais, Villada apresenta as personagens de forma fragmentada, a partir das impressões e das vivências delas com a personagem-narradora Camila. Assim, o leitor tem acesso aos acontecimentos do grupo por meio da perspectiva dessa narradora. Como elenca Candido,

[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (Candido, 2018, p.58).

Desse modo, Villada apresenta as personagens por meio de seus “gestos, de frase, de objetos significativos” que constroem a relação de identificação com o leitor, de modo a ser intensificada por meio da estética usada pela autora, por meio da memória e experiência dos corpos travestis, não seguindo uma linearidade. Assim, de forma racional, a escritora cria a representação das personagens não de forma totalizante, mas por meio de traços corporais, psicológicos, gestos simbólicos, elementos esses que refletem em formas de reconhecimento desses seres fictícios e fazem parte da construção da subjetividade da travestilidade, tendo em vista que refletem as formas de resistir e sobreviver.

Diante disso, nossa análise é pautada nessa relação possível que o romance abarca entre o ser fictício e o ser vivo, tendo em vista o processo de *convencionalização*, “o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência” (Candido, 2018, p.75). Nesse sentido, por meio da construção das personagens, de suas ações e dos espaços nos quais estas acontecem, há a possibilidade de interpretar o texto literário por meio da problematização das questões socioculturais, pois a narrativa se dá por um meio dinâmico no qual a fidelidade com a realidade acontece de forma indireta, portanto, não é apenas um mero reflexo (Fernandes e Schneider, 2017).

A construção da personagem-narradora Camila é apresentada na obra de forma fragmentada. Ela se apresenta aos poucos, de um modo não linear, trazendo aspectos de sua infância, dos seus pais, da sua adolescência e do momento presente narrado. Em um desses momentos, a narradora apresenta como Camila “foi feita”:

O par de meias roubado de minha avó, o vestido que costurei com uma cortina que fedia a inseticida, a maquiagem que minhas colegas, minhas primas e minha mãe descartavam. O perfume que escondi no bolso quando a mulher da farmácia se distraiu. Os sapatos que consegui comprar às escondidas após dois anos economizando cada moeda que meu pai me dava para o lanche no recreio. Sim, eu era uma ladra. E tinha outra opção? De que outra maneira possibilitaria aquele ritual se não fosse por meio de roubos, enganos,

mentiras? Não poderia ter sobrevivido sem os pequenos crimes contra a propriedade privada daqueles que me rodeavam. Sem saber, todos colaboraram com aquela garota que saía à noite sacudindo o rabo pelas calçadas e que de dia as percorria vestida de garoto que queria ser invisível. Camila foi feita de pequenos delitos. Primeiro, contra a mãe, as tias e as primas, depois contra minhas colegas de dança e depois contra os clientes. Sobretudo contra os clientes (Villada, 2021, p. 64-65).

Nesse trecho, Camila apresenta objetos, as meias, vestidos, maquiagem, etc., como elementos que fazem parte de sua construção, de sua travestilidade. Porém, esses objetos foram adquiridos das pessoas que faziam parte do seu cotidiano por meio de furtos. As perguntas feitas não são retóricas, visto que é uma forma de denunciar o sistema que impede a construção desses corpos, os quais não possuem acesso aos mínimos recursos para ser quem deseja. Essa falta de acesso não se limita a fatores apenas econômicos, mas ao fato de não se enquadrarem nas normas, precisando agir como “delinquentes”.

Todos os adereços adquiridos refletem em um corpo que é fabricado perante as diversas realidades, como afirma Nascimento (2021, p.126): “não somos corpos, fazemos corpos”. Compreender esse processo de fabricação como constante reiteração das normas regulatórias possibilita o questionamento e a ruptura com as mesmas. Se as normas precisam ser constantemente reiteradas é porque não existem “homens” e “mulheres”, ou, melhor dizendo, não existem corpos generificados/sexuados de modo essencial e imutável (Nascimento, 2021).

Camila, ao relatar essa construção, demonstra também uma forma de sobreviver, pois os adereços trazem um valor simbólico, porque, a partir deles, ela se autorreconhece como travesti, materializando a identidade desejada e trazendo uma ruptura com as normas regulatórias impostas.

Tia Encarna é uma das personagens mais intrigantes do romance porque os acontecimentos da narrativa, muitas vezes, ocorrem em torno dela, das vivências que as demais travestis têm com ela:

Tia Encarna tinha cento e setenta e oito anos. Tia Encarna tinha cicatrizes de todo tipo, feitas por ela mesma na cadeia (porque é sempre melhor estar na enfermaria que no coração da violência) e também fruto de brigas de rua, clientes miseráveis e ataques surpresas. Tinha até uma cicatriz na bochecha esquerda que dava um ar malévolo e misterioso. Suas tetas e suas ancas estavam eternamente contundidas, por causa das surras levadas quando esteve presa, inclusive nos tempos dos milicos (ela jurava que na ditadura conhecera cara a cara a maldade do homem). Não, corrijo-me: aqueles hematomas eram por causa do óleo de avião com o qual moldara seu corpo, aquele corpo de *mamma italiana* que lhe dava de comer, paga a luz, o gás, a água para regar aquele quintal lindamente tomado pela vegetação, aquele quintal era a

continuação do Parque, tal como o corpo dela era a continuação da guerra (Villada, 2021, p.27).

A apresentação de Tia Encarna já começa marcada pelo fator da idade, 178 anos, o que remete tanto a uma característica mística, quanto às vivências experienciadas por esse corpo. Ao ser mencionada a cadeia, podemos remeter o lugar de violência no qual as travestis estão inseridas, inclusive pela polícia, somado ao lugar violento que a rua representa, não somente advindo da prostituição, marcada pela relação com os clientes, mas também da violência que as travestis sofrem na rua no dia a dia. A construção desse corpo, marcado por uma cicatriz e os machucados causados pelas surras que ela sofreu durante a ditadura argentina demonstram uma marcação de território, pois “De uma posição fora-dentro (da cidade, da classe social, da família e da nação), a narração delimita a topologia exata do território e seu regime de significação, colocando em cena os sujeitos da ilha urbana” (Ludmer, 2013, p.122).

Nesse primeiro momento, Tia Encarna reflete uma imagem da luta travesti, aquela que sofreu as repressões, marcadas no seu corpo. Assim como, ao ser exposto que ela fez uso de óleo de avião, isso traz a realidade de muitas travestis da América Latina, que fizeram uso desse meio para construir seus corpos dentro do feminino idealizado, pois este corpo é o responsável por dar condições de vida, já que era o meio pelo qual é possível pagar as contas.

Vemos a representação do corpo travesti como uma forma de arquivo histórico e, conseqüentemente, de resistência, pois, diante do cenário da política da violência aos corpos dissidentes, a subjetividade travesti resiste: “Os corpos são referências que podem funcionar como âncora para nossas identidades, um ponto firme ao qual nos vinculamos e nos conectamos, um ponto de apoio” (Nascimento, 2021, p.124).

De modo que a corporeidade de Tia Encarna é uma marca coletiva, pois esse corpo de 178 anos torna-a um ser ancestral, que tanto colabora com as demais travestis do grupo, assumindo até um papel de mãe, exercendo a maternagem com as travestis mais novas da manada, como também, no trecho seguinte, a personagem é colocada em um lugar religioso, como uma forma de interceder pelas outras:

Ó, Encarna ama de leite. Ó, milagre dos teus peitos. Ó, Defunta Correa das tetas de óleo de avião, santa padroeira de todas nós, que conseguimos te encontrar na busca sem descanso de uma mãe, de procurarmos uma mãe para nossas noites de remorso, uma mãe que nos ensinasse a não sofrer” (Villada, 2021, p.125).

Por meio do uso da anáfora, ou seja, na repetição do vocativo ‘Ó’ no início das frases, tem-se a súplica carregada de emoção intensa ao que Encarna representa, assim como a

repetição do ‘Ó’ como apóstrofe, pois se dirige de forma enfática à Tia e à Defunta Correa no plano de seres divinos e sagrados, o que reflete na construção de uma religiosidade própria das travestis.

A partir da construção desse corpo, há também o espaço do quintal, ou seja, do quintal de seu casarão rosado, delimitando, portanto, um espaço doméstico, privado, sendo extensão do Parque, território travesti que marca aspectos simbólicos e políticos. Camila, ao narrar seu primeiro contato com esse espaço, coloca-o como um lugar de acolhimento e segurança,

Desde que pisei pela primeira vez na casa da Tia Encarna, pensei que lá era o paraíso, acostumada como estava a ocultar sempre minha verdadeira identidade nas pensões onde vivia, sofrendo como uma cachorra com o pinto estrangulado em calcinhas sempre de um número menor. Naquela casinha rosa, por outro lado, as travestis passeavam nuas pelo quintal que transbordava de plantas e falava-se com toda naturalidade das consequências do óleo de silicone, sonhos inconfessáveis eram confessados entre risos, viam-se os hematomas das noites de guerra, o mate com a bomba manchada de batom, o cecê de sobaco misturado com perfume, as novelas brasileiras sempre na televisão, as lembranças de infância dizimadas que deixavam os corações expostos com recém-nascidos sob a geada (Villada, 2021, p.114).

Desse modo, o casarão rosado representa um espaço central na narrativa, pois reflete na atmosfera pautada por um ambiente seguro, de acolhimento, onde as travestis podem ser elas mesmas, sem medo da violência, dos julgamentos e das opressões.

A personagem María é “uma surda-muda muito jovem e meio adoentada [...]” (Villada, 2021, p.24). Em outro momento, é dito que ela tem 21 anos. Ela foi encontrada por Tia Encarna, como expõe a narradora: “[...] a Muda, a quem praticamente havia ressuscitado, quando a encontrou, encolhida numa lixeira, desnutrida, coberta de piolhos, e a levou para viver com ela. Deu-lhe família, as travestis mais velhas foram suas madrinhas, o batismo foi como um filme neorrealista” (Villada, 2021, p. 32).

No decorrer da narrativa, María é uma personagem que provoca o leitor em várias dimensões, pois Camila, ao trazer sua vivência com ela, transita entre a beleza e as dores de forma muito poética. Ao ser descrita como surda-muda, adoentada, encontrada em uma lixeira, cheia de piolhos, vê-se um lugar de vulnerabilidade desse corpo, que, ao ser encontrado por Encarna, tornou a viver, tendo sido ressuscitada pela comunidade travesti, o que remete à construção de um espaço de cuidado. Adquiriu uma família e foi batizada, momento comparado, pela narradora, com um filme neorrealista como forma de representação estética que põe em evidência a condição inicial de María, a qual foi encontrada, mas que, a partir do

acolhimento pelas irmãs travestis, reflete a sua dignidade diante do lugar de pertencimento que ela passa a ocupar.

María, a Muda, estava trancada no seu quarto e não queria sair. Desde que o menino chegara à casa, María não dava conta das suas responsabilidades. Tia Encarna tinha lhe oferecido um salário fixo para que cuidasse dele e estivesse sempre à disposição, como o benefício adicional de não lhe cobrar mais o aluguel. Para María, isso significava deixar a rua e ficar tranquila em casa até quando o menino crescesse, ou a polícia viesse atrás dele, ou tia Encarna decidisse devolvê-lo ao mundo.

A proposta era tentadora, mas também suponha perder as conversas durante a espera no Parque, os vícios compartilhados, os clientes a postos e generoso, a esplanada onde demonstrávamos nossa selvageria. Durante muitos dias, María ruminou a proposta e fez contas, apagou-as e voltou a fazê-las outra vez, até que encaminhou para Tia Encarna a proposta melhorada. Sim, seria a babá do Brilho dos Olhos, em troca de renunciar a ser prostituta, tal e como pedira a dona da casa, mas também queria duas coisas: o broche em forma de serpente e o direito de receber visitas no seu quarto por um namoradinho que a festejava, um gari jovem que a deixava louca (Villada, 2021, p. 78-79)

Os trechos expõem a possibilidade de María deixar sua vida de prostituta, ficar no aconchego da casa rosa, o lugar seguro para as travestis. Entretanto, também significa perder a vivência no Parque, ou seja, a casa e o Parque aqui aparecem como pontos de partilha e lugares possíveis para as vidas travestis.

María torna-se pássaro. A sua metamorfose é apresentada no desenvolver da obra, em momentos distintos.

María finalmente cedeu, me chamou ao seu lado e ergueu a blusa toda banhada em lágrimas, como deve ter ficado o véu da Virgem Maria ao ver seu filho morrer na cruz, mostrando as costelas do lado esquerdo, de onde brotavam umas penas minúsculas de cor cinzenta, parecidas às de uma galinha pintada. Chorava desconsoladamente, e a única coisa que me ocorreu foi passar a mão nas penas, pensando que ela as colocara com algum adesivo. Só que não. Para provar que as penas saíam dela, arrancou uma e a colocou diante de meus olhos, e do oco na pele lhe brotou uma lágrima de sangue. Pensei que se converteria em santa ali mesmo, que esse era o seu destino. Como podia ser que não tivéssemos nos dado conta de que havia uma santa diante de nossos olhos? María, a prostituta surda-muda, adoentada, cuja linguagem era de gemidos, a bela María que babava e nos pedia que a barbeássemos porque ela sempre se cortava, era a santa da nossa igreja.

A narradora traz uma suavização para a metamorfose de María, a atribuindo a uma santa. Entretanto,

O problema foi que María não acreditava nisso. Estava aterrorizada. Na lousa mágica que usava para se comunicar com a gente, escreveu: QEN VAI

GOSTÁ DE MIM ACIM. O que eu podia responder para ela? O homem que não quisesse uma mulher que prometia ser pássaro era um homem estúpido e dispensável. Ela apagou a lousa e escreveu: COMO VO TRABAIA. Falei que trabalharia por nós duas, apesar de a promessa ser completamente falsa. Ela negou com a cabeça e enterrou seu rosto nas almofadas bordadas com enfeites de plumas. SO UN MONSTRU, escreveu quase sem olhar a lousa (Villada, 2021, p. 81-82).

Diante disso, podemos ver as aflições de María, desse corpo travesti que está passando por uma modificação que o coloca em um lugar de exclusão. O corpo como seu modo para sobreviver. As perguntas dela são direcionadas à preocupação de qual homem vai querê-la, ou seja, o corpo travesti visto como mercadoria, objeto de desejo masculino. A partir do momento em que não corresponde a isso, torna-se completamente descartável, o que complementa a preocupação seguinte: como ela irá trabalhar?, ficando implícita a questão de como ela irá viver. Ou seja: o corpo travesti assume um lugar econômico, pois, se ele não está dentro dos padrões de consumo, não serve, então, não seria possível viver. E a afirmação “sou um monstro” pode remeter ao fato de que a sua transformação em pássaro a coloca em um lugar ainda mais excluído na sociedade, visto que não será aceito. María fica fora do que é socialmente aceitável.

De acordo com o Chevalier e Gheerbrant (2023, p.761), “O pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais [...]”. Ainda de acordo com os autores, “De modo ainda mais geral, os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 761). Nesse sentido, pode-se pensar que María se tornou pássaro pensando na liberdade, já que vivia, de certa forma, aprisionada, principalmente depois que Tia Encarna a tirou da rua para ser babá.

Interessante pensar que “O pássaro opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.761). Já a serpente, dentre as diversas possibilidades, pode ser “[...] uma hierofania do sagrado natural, não espiritual, mas material” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.893). Isso remete à passagem já transcrita, podendo María ter pedido qualquer coisa a Tia Encarna, mas ela pediu “o broche em forma de serpente” (Villada, 2021, p.79), o que revela a dualidade que a mutação da personagem pode representar. Por um lado, demonstra a liberdade, além de ser vista como uma santa, um estado de espírito que transcende; por outro, revela também o lado material do corpo, que está no plano terrestre.

Ao relatar, em outro momento da obra, o que resultou a mutação de María, a narradora traz novamente a representação desse corpo, que passou a ser não aceito. Ela foi excluída de todos os lugares públicos, tendo sido submetida a um exílio, o mundo cinzento, ou seja, a sociedade normativa.

María, a Muda, estava proibida em todos os lugares. Não a deixavam entrar nem nos bares, nem em restaurantes, nem nas igrejas, nem nos imundos escritórios do poder público. Quando ia ao supermercado, pediam que se retirasse; se ia à quitanda, a expulsam com escárnio. A pobre María, a mais agredida de nós, a mais querida pelo Brilho dos Olhos, era incapaz de ser queixar por causa do seu exílio, mas também era incapaz de se submeter à assimilação naquele mundo cinzento que precisava suportar antes de alcançar a terra prometida (Villada, 2021, p.146).

No âmbito do processo de exclusão, María decidiu se calar. Mesmo sendo surda-muda, ela reverbera uma potência, faz-se ouvir, mas foi silenciada, revelando o processo que os corpos que não estão de acordo com a norma-padrão enfrentam:

Havia se convertido lentamente numa pássara de plumagem prata escura. No começo, seus gemidos de surda-muda tinha uma potência desoladora, era possível escutá-la desde a metade da quadra tentando se comunicar com alguém. Depois, escolheu se calar para não assustar o menino, pois seu idioma tinha a bravura do grito de guerra do pavão real (Villada, 2021, p.146).

Primeiro, houve o silenciamento da voz desse corpo, depois, buscou voar, mesmo que à noite, ou seja, esse corpo travesti noturno, que se sente livre apenas na noite, quando não tem a luz do dia para realçar seus traços:

Nós a apoiávamos como podíamos, com nossos escassos conhecimentos, porém dispostas a atravessar com ela o terror de sua mutação, a agonia de sua mudança. Ela ensaiava seus primeiros voos na varanda, de noite, quando não tinha testemunhas, enquanto diminuía o tamanho a cada dia, feito presa de um feitiço inquebrável (Villada, 2021, p.147).

Durante o processo, as travestis buscaram apoiar María, esperando por seu desabrochar, que voasse. Entretanto, isso não aconteceu, mas nasceram garras nos seus pés, e suas irmãs as pintavam de vermelho, com um cuidado fraterno umas com as outras:

Esperamos durante meses que suas asas se fortalecessem e ela pudesse abri-las em sua totalidade no meio do quintal, mas isso não aconteceu. Apenas cresceram garras nos seus pés, cujas unhas pintávamos com esmalte vermelho, nacarado, totalmente desinteressadas pelo bom gosto (Villada, 2021, p.147).

Até que María tornou-se um passarinho. “Foi reduzida, finalmente, a um passarinho de chumbo que se limitava a espiar do seu ninho no limoeiro do quintal como transcorriam os dias do Brilho, assobiando canções melancólicas de espremerem o coração” (Villada, 2021, p.147). No entanto, o que poderia ser representado como liberdade acaba sendo uma forma de prisão,

pois o processo corporal reduziu-a a um “passarinho de chumbo”, ficando à margem. E o quintal da casa rosada, mais uma vez, como um espaço-território de acolhimento.

Para apresentar a personagem Nadina, é necessário mencionar Laura, esta não é travesti, ela faz parte do grupo, pois se prostitui com as travestis no Parque Sarmiento. Assim:

Laura era o nome daquela garota grávida que nos acompanhava em nossas noites de ronda proibidas. A única que havia nascido com uma flor carnívora entre as pernas, diferente de nós, que tínhamos um animal adormecido bem guardado na calcinha ou uma vagina aberta com bisturi limpo (Villada, 2021, p.47).

Nesse trecho, a narradora traz as subjetividades do corpo cis e do corpo travesti, as múltiplas formas de construção e mediação do corpo feminino. Ao abordar a genitália feminina como uma “flor carnívora” (não é uma planta carnívora, mas, sim, uma flor), pode-se refletir acerca do que esse corpo cis provoca, visto que, de acordo com Nascimento (2021), às travestis é negado, de forma constante, o direito de se definirem como mulheres por não possuírem a “genitália certa”.

Atrelado a isso, Camila se refere à genitália masculina como “um animal adormecido” ou “uma vagina aberta com o bisturi limpo”, o que reflete no órgão genital masculino que as travestis possuem. Ele existe, faz parte de sua construção feminina: “uma vagina aberta com bisturi limpo”. Isso remete ao procedimento médico, seria a cirurgia de resignação sexual. Entretanto, com bisturi limpo. Ou seja: as travestis que podem tê-la pertencem a uma classe econômica favorável, assim como essa ideia de limpeza seria a partir do ponto de vista de ver as transexuais como algo mais próximo do feminino normativo. Sendo assim,

[...] é importante atentar para as inúmeras possibilidades de relação que as pessoas transgêneras possuem com suas corporalidades. Assim, construir discursos universalizantes é uma limitação que precisa ser superada: homens e mulheres transexuais e travestis, travestis e pessoas não binares fabricam-se de formas diversas. Tomar hormônios e fazer cirurgias são possibilidades – o que temos em comum é o questionamento da ordem sexo-gênero-desejo (Nascimento, 2021, p.152).

Preciado, em sua proposta contrassexual, reflete acerca da liberdade dos corpos em se reconhecerem a si e aos outros enquanto sujeitos, ou seja, corpos falantes que se reconhecem entre si fora do contrato heterocêntrico e, conseqüentemente, das performatividades normativas, pois

A contrassexualidade é, em primeiro lugar, uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocêntrico, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas. Em segundo lugar, a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos e aos outros corpos não como homens ou mulheres, mas como corpos vivos; reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes (Preciado, 2022, p.33).

A partir dessa proposta de rompimento com os binarismos identitários e da possibilidade de reinvenção dos corpos, por meio de Laura e Nadina, a narrativa atravessa e tensiona essas categorias. Exemplo disso é o envolvimento amoroso entre Laura e Nadina, que teve início no momento em que Laura deu à luz aos seus bebês.

Nadina se meteu no coração da mãe pela via sanguínea, toda vez que aparecia para ela vestida de enfermeiro: alto, silencioso, um homem capaz de falar em três idiomas com uma parcimônia de *onnagata*, um ator encarnando papel feminino. Ficou vivendo com a gente como quem não quer nada com a coisa. Laura tinha se enamorado do enfermeiro, mas também da companheira de estrada, que vinha no mesmo corpo (Villada, 2021, p.53).

Por meio do parto, Laura cria um vínculo com Nadina, o cuidado do enfermeiro com ela e os seus filhos a faz nutrir um sentimento. No trecho acima, a narradora aborda aspectos físicos de Nadina, “alto, silencioso, um homem”, fazendo, assim, uma analogia ao teatro japonês, citando a expressão “parcimônia de *onnagata*”:

Já nos primórdios do teatro Kabuki, as mulheres foram proibidas de se apresentarem em cena. Assim, o Kabuki passou a ser encenado apenas por homens, surgindo daí a necessidade de atores terem que personificar também os papéis femininos. Este é o “*onnagata*”, o ator que se especializa em personagens femininos (Teatro Kabuki, 1986).

Desse modo, por meio da representação feita, constata-se uma quebra nos estereótipos sobre os corpos travestis, tendo em vista que essa parcimônia quebra a ideia de o feminino travesti estar sempre associado ao exagero: “a companheira de estrada” e o homem alto e silencioso estão no mesmo corpo. Soma-se a isso o fato de que, para exercer a profissão de enfermeiro, Nadina se mantém no viés da masculinidade. Ou seja: para estar no espaço de “trabalho formal”, é necessário estar dentro da norma cisheteronormativa.

Acostumada aos homens, à doentia paixão pelas braguilhas, Nadina de início parecia se negar àquele sentimento que se aninhava em sua garganta e na boca do estômago. O que se pode fazer com a certeza de que o olhar do outro diz a mesma coisa que o nosso, que é possível por um momento amar alguém, que é possível se salvar, que a felicidade existe? Como alguém como Nadina poderia saber, alguém que recebera amor somente de machos espancadores, que a ternura e a suavidade de um amor como o que Laura oferecia podiam existir? (Villada, 2021, p.53).

No trecho acima, a narradora se questiona e nos questiona no que tange à sexualidade, saindo do campo da identidade de gênero, pois Nadina se envolve com “machos espancadores”. Desse modo, envolver-se sexualmente e afetivamente com Laura, uma mulher cis, parece ser algo impossível, tendo em vista que o amor para as travestis parece ser algo inexistente. De modo que o amor entre Laura e Nadina rompe com a ideia de sexualidade como algo fixo, imutável, sempre dentro da norma. Assim, podemos pensar na representação desse amor por meio da contrassexualidade, visto que esta “é uma tentativa de se tornar estrangeiro à própria sexualidade e de se perder na tradução sexual” (Preciado, 2022, p.17). Assim, o amor deles desestabiliza a norma sexual, pois acontece independente da conformidade de gênero ou sexualidade, havendo o reconhecimento desses corpos por meio da pluralidade e das subjetividades como sujeitos.

Nenhuma das que acreditávamos conhecer Nadina e saber tudo das travestis tínhamos palavras para a sua história com Laura. Não queríamos nem imaginar como tinham relações, só de pensar em uma vagina ficávamos enjoadas, sentindo calafrios de rejeição. Porém elas se amavam todas as noites; não sabíamos o segredo, mas sabíamos que era assim, pelo saudável aspecto que exibiam na cútis e no cabelo (Villada, 2021, p. 53).

Ao continuar narrando a história de Laura e Nadina, Camila traz questionamentos internos que ela e seu grupo têm, em um tom de confissão, tendo em vista que a união do grupo das travestis se dá, na maioria das vezes, pela dor e o desamor. Esse amor de Nadina e Laura está além da compreensão que as demais do grupo podem ter, fazendo-nos refletir que, dentro das subjetividades que abarcam os corpos dissidentes, também há conflitos e limitações.

Soma-se a isso o fato de que, só de pensar em uma vagina, as travestis sentiam enjoo, calafrios de rejeição. Desse modo, a aversão à vagina “natural” pode ser associada ao processo de exclusão e demais violências que os corpos dissidentes vivenciam por estarem opostos ao feminino biológico, além do fato de que, no que tange à sexualidade, causa o enjoo, tendo em vista que as travestis do Parque se relacionam com homens.

Assim, Camila traz a tensão que está presente no coletivo. Porém, em seguida, há uma quebra desse conflito por meio da cumplicidade que é tão presente entre elas, ao afirmar que

elas se amavam todas as noites, e isso é constatado pelas unhas e cabelos, de modo que a linguagem do amor está posta por meio dos efeitos causados no corpo. Assim, a saúde desses corpos também é uma forma de política dos afetos. O grupo pode não compreender racionalmente como esse amor acontece, mas enxerga seu efeito.

A personagem Natalí é apresentada pela narradora da seguinte forma:

[...] Natalí era a sétima filha homem de sua família e, nas noites de lua cheia, se convertia em lobiscate. Se não cuidássemos dela quando estava assim, depois machucava-se a si mesma, convertia-se em alucinação de bêbados e razão para os noticiários, despertando debaixo das árvores com a roupa aos frangalhos. Por ter nascido a sétima filha homem, Natalí era afilhada do presidente Alfonsín, que estivera presente no seu batizado, e desde então sua família inteira e as pessoas próximas eram radicais em vez de peronistas, mesmo que não tivessem interesse algum por política (Villada, 2021, p.97).

A palavra ‘lobiscate’ é um neologismo, a junção de lobisomen com biscate, que remete à lenda do lobisomen, a qual diz que um homem se transforma em lobo nas noites de lua cheia. Biscate, no sentido do senso comum, é uma mulher que possui muitos parceiros sexuais, sendo prostituta ou não, mas é uma mulher que vive sua sexualidade de forma livre. Agrega-se a isso o fato de que “O lobo é sinônimo de selvageria, e a loba, de libertinagem” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.624), sendo Natalí essas duas formas de representação ao ser uma ‘lobiscate’. Assim, Camila traz de forma metafórica a dissidência corporal e o lugar de monstro que é atribuído às travestis, visto que há a transição entre o humano e o monstruoso, que remete também à fluidez das identidades e que isso não está fora da esfera do sofrimento, à medida que a sociedade violenta esses corpos, e o amparo advém do afeto coletivo da irmandade travesti.

Podemos associar a transformação de Natalí, nas noites de lua cheia, ao processo da transformação do corpo travesti. A forma de lobiscate está associada ao lugar de desumanização no qual as travestis são colocadas pela sociedade, como afirma Nascimento (2021, p. 143): “Tanto pessoas cisgêneras quanto transgêneras possuem desconfortos com suas corporalidades. Contudo, a cisnormatividade demarca qualquer desejo de alteração corporal realizada ou desejada pelas pessoas transgêneras como algo patológico”. Entretanto, a partir da coletividade representada pelo grupo das irmãs, Natalí recebe o cuidado e, a partir disso, não fere a si mesma nem se torna objeto sexual para os homens (bêbados), nem se deixa rechaçar socialmente. Isso reflete o lugar de marginalização e desumanização desses corpos dissidentes.

Outro ponto interessante é a forma irônica na qual o discurso se manifesta, trazendo a informação de que Natalí é afilhada do presidente Raúl Alfonsín, o que reflete uma posição política radical e não peronista, numa referência aos movimentos políticos argentinos. Ou seja:

uma crítica à consciência política e ideológica, pois a participação política se dá por meio do vínculo “afetivo”, e não por uma consciência ideológica, de modo que isso pode estar relacionado ao fato de que, muitas vezes, as pessoas assumem posições relacionadas às travestis por meio de discursos políticos ou de grupos que defendem a política do destrato, sem, ao menos, ter conhecimento acerca das vivências trans.

Ademais, ainda no que tange ao lugar de desumanização designado a Natalí, tem-se a passagem de sua morte:

A notícia chega por meio das pombas mensageiras que se cruzam na noite:  
Natalí morreu.

[...]

[Sandra] Finalmente foi até o quarto onde Natalí estava confinada e encontrou o cadeado aberto e nossa amiga jogada no piso como uma cachorra morta, congelada, pesada como um baú de livros. Sandra permaneceu sobre o corpo da defunta até que o frio ameaçou congelá-la também. Então foi pegar uma manta para dar-lhe, senão calor, ao menos algo de dignidade na morte para a nossa lobiscate, a única travesti que odiava a lua cheia (Villada, 2021, p.175).

Nesse trecho, podemos refletir acerca do luto das travestis, tendo sido a ocorrência da morte anunciada pelas “pombas mensageiras que se cruzam na noite”, o que remete a um caráter transcendente e místico, porque ninguém tinha encontrado Natalí ainda. Ela não foi encontrada morta em um hospital, submetida a cuidados médicos e, conseqüentemente ao Estado. Foi encontrada por uma de suas irmãs travestis, no piso do quarto da casa de Tia Encarna. Foi encontrada como uma cachorra, o que remete ao lugar de rebaixamento das travestis, na sua insignificância. Fez-se comparação com um baú de livros: não é um baú pesado por possuir outras coisas, mas livros, conectando-se com o fato de as travestis serem pessoas cheias de histórias, vivências e conteúdos que a sociedade não reconhece, representando, assim, que esse corpo travesti morto é cheio de memórias. Sandra, ao pegar um cobertor para o corpo morto e frio de Natalí, traz a dignidade que tanto foi negada em vida, o que reflete na coletividade que o grupo das travestis exerce, pois elas se acolhem e se cuidam diante do abandono social praticado também pelos meios estatais.

Há também duas irmãs que querem se inserir no grupo das travestis do Parque:

[...] éramos visitadas no Parque por duas irmãs travestis que viviam nos bairros altos da cidade e que, na verdade, se travestiam somente à noite: durante o dia mantinham o disfarce masculino. Eram garotos ricos, filhinhos de papai. Onde quer que estivéssemos, elas se aproximavam com toda a sua impunidade de classe, com passinhos elegantes e falsamente tímidos, como se fossem penitentes, até se integrarem à congregação de travestis que as recebia

com desconfiança. Em seguida, porém, elas abriam suas bolsas Chanel e tiravam garrafas de bebidas alcoólicas sofisticadíssimas, que roubavam da casa dos pais enquanto eles viajavam ao redor do mundo (Villada, 2021, p. 98).

Percebe-se que Camila usa o termo “visitadas”, o que infere que essas duas irmãs são visitas, não de “casa”, ou seja, não fazem parte do coletivo das travestis do Parque. O fator abordado nessa passagem é relacionado também à classe. Ou seja: essas irmãs eram de bairros nobres e possuíam o privilégio de se travestir somente à noite. Durante o dia, viviam sua realidade abastada, o que reflete também na dualidade dessas identidades. Entretanto, têm o privilégio de ser protegidas por causa de sua condição social, fator esse que as irmãs de Camila não possuem: “Eram garotos ricos, filhinhos de papai”. Ou seja: enquanto aquelas estão vulneráveis, todas as noites no Parque para sobreviver, as duas irmãs transitam nesse espaço como uma forma de experimento e diversão. Sendo ricas, ocupam o lugar da marginalidade por escolha. Assim, há a construção de um espaço simbólico que marca a imposição do funcionamento da classe social. E isso fica evidente quando Camila traz as marcas de objetos de luxo, Chanel e bebidas chiques que as irmãs roubam dos pais, o que não é considerado uma ameaça para suas vidas, mas, sim, uma forma de demonstrar o poder aquisitivo. Em contraponto, as travestis do Parque estão ali lutando para sobreviver.

Essas irmãs – Batizamos as duas de As Urubus, pois gostavam de se juntar com a carniça, mas na verdade intuíamos que estavam ali por motivos que nunca conheceríamos: como imaginar o que motivava aquelas duas a se aproximarem de uma manada tão complicada como a nossa, formada por garotas de rua, fugidas de lares que só poderiam ser suportados se nos dessensibilizássemos até o ponto de simplesmente não sermos? E elas, por sua vez, vestidas com as blusas elegantes da mamãe, tocadas pelo halo da perfumaria mais requintada, vinham nos lembrar a miséria de nossas raízes: o plástico de nossas toalhas de mesa, a debilidade amarela de nossos móveis de pinus, quão enebadas eram as colchas que cobriram todos os nossos antepassados antes de cobrir nossos corpos (Villada, 2021, p.99).

O apelido de “As Urubus” ressalta o lugar de visitante que Camila atribui a elas. Porém, remete também à ambiguidade das afirmações da narradora: por um lado, elas “gostam de se juntar a carniça”, ou seja, as travestis marginalizadas do Parque; por outro, elas não pertencem àquela realidade. As Urubus têm a escolha de transitar nesse espaço, algo fora da realidade das travestis que vivem ali.

Para além da questão de classe social, econômica e do território de pertencimento, Camila aborda outros conflitos que essas irmãs provocam:

Desconfiávamos duplamente delas por causa de sua vida masculina. Não vou mentir, muitas de nós retornávamos às vezes ao nosso aspecto masculino, empreendíamos esse regresso pelo caminho da vergonha, nos metíamos em nosso corpo antigo, na imagem negada e às vezes até odiada. E As Urubus carregavam consigo essa aura de macho que nos remexia o estômago só de tê-las por perto. Não era só o fato de não saírem do armário. Era que não saíam por mera comodidade. Sua comodidade deixava em evidência nosso incômodo: nunca tivemos a oportunidade de nos esconder no armário. Já nascemos expulsas do armário, escravas da nossa aparência.

Por isso, no fundo, as odiávamos. E por isso elas nos odiavam por precisarem de nós, por sermos absolutamente necessárias para que recordassem seus privilégios. Embora chegassem com presentes, embora fossem condescendentes em nos dar os perfumes que não pareciam suficientemente finos para as suas mães, ou roupa de marca já muito usada, ou bolsas rasgadas que tiveram passados esplendorosos (Villada, 2021, p. 99-100).

Esse trecho nos remete às questões que permeiam todo o romance: o atravessamento dos aspectos relacionados a esses corpos que transpõem o campo do gênero, classe, identidade, pertencimento, exclusão e violência.

A vivência masculina das Urubus retrata a desconfiança das demais, não somente por viverem a duplicidade de ser travestis à noite e homens de dia, mas porque, por meio do privilégio econômico e, no caso, de uma cisgeneridade performada (que seria a vida diurna durante o dia), elas despertam um lugar inacessível para as travestis do Parque Sarmiento, metaforizado pelo armário. As urubus entram e saem do armário quando desejam; já as outras foram expulsas dele.

Normalmente, existe a ideia do armário associada à repressão da identidade de gênero ou da sexualidade, pois esses corpos sentem-se aprisionados dentro dele. Entretanto, Camila inverte esse sentido, visto que As Urubus são privilegiadas por poderem viver dentro e fora dele quando desejam. Assim, estar dentro do armário é uma forma de segurança, privilégio esse que as travestis em situação de vulnerabilidade não possuem, pois elas sempre foram escravas da aparência, ou seja, esse corpo sempre como um alvo, visível.

Além disso, o ódio atribuído umas às outras, o paradoxo posto mediante as relações estabelecidas. As Urubus são estrangeiras, performam sua travestilidade, entretanto, buscam a validação das outras; as do Parque assumem uma identidade travesti pautada na violência, exclusão e as mais diversas formas de sofrimento. De modo que As urubus, por meio dos mimos (perfumes, roupas de grifes usadas e bolsas rasgadas, que remetem a um ato de “favor, pena”), parecem querer comprar a aceitação do grupo e, assim, adquirir um lugar de pertencimento.

Diferente das demais personagens, Camila apresenta Sandra por meio de aspectos que não se relacionam propriamente à aparência corporal dela, mas traz aspectos emocionais e vivências desse corpo.

Sandra é a travesti mais melancólica da manada. Precisa ser consolada com frequência, pois fica triste por qualquer bobagem. O que pode ser essa fascinação pela tristeza, que tanto a domina? [...]

Sandra chora diante de um cliente. O cliente se enraivece e bate nela com o dorso da mão. O mau jeito do golpe machuca o rosto de Sandra. O rosto dela se contrai de tristeza. O namorado também bate nela, na boca do estômago, por se deixar machucar, por viver sempre na lua. A tristeza de Sandra a obrigava a conviver com a violência. Quantas vezes essa palavra foi escrita aqui? (Villada, 2021, p.105).

Desse modo, há um rompimento com uma representação física construída a partir das demais personagens, de modo que há uma explanação em volta da dimensão afetiva e psíquica, pois está posta a melancolia, a sua saúde emocional e, conseqüentemente, o sofrimento que isso causa. Diante disso, vemos em Sandra uma forma da constituição da subjetividade travesti marcada pela tristeza, tendo em vista que essa tristeza é algo encarnado na personagem, não é algo passageiro: “O que pode ser essa fascinação pela tristeza, que tanto a domina?”. Ou seja: a partir desse estado, Sandra parece não ter forças para reagir às violências, ela a absorve. Metaforicamente, podemos associar isso aos corpos que vivem por meio da dor, não têm mais forças para esboçar reação.

A descrição de Sandra remete às conseqüências que os corpos travestis sofrem, não é uma condição individual, mas que advém de fatores externos que negam sua existência. Camila, ao descrever Sandra focando em fatores emocionais, traz questões para além da performance ou da aparência, é um corpo que existe porque sente, e esse sentir desemboca também em um tipo de violência. Ou seja: até o sentir é negado às travestis, pois a personagem apanha do namorado “por se deixar machucar”. O fato de Sandra não reagir a coloca em lugar de fraqueza e dor. Não bastando a violência advinda dos clientes, até do próprio parceiro, a punição por não reagir.

Já a personagem Angie é apresentada de forma oposta à de Sandra. Angie é a travesti que afirma ser uma festa o fato de ser travesti (Villada, 2021). É apresentada na narrativa como a mais linda de todas e morre em conseqüência da AIDS:

Angie era a travesti mais linda do Parque. Não tinha visto uma travesti tão bonita quanto ela em toda a minha vida, nem voltei a ver outra igual. Alta, delgada, sempre vibrante, sempre em movimento como um talo de bambu na ventania. Nunca soube sua idade, era dessas travestis cujos segredos são completamente indecifráveis. Sua beleza jovem era potencializada por uma sabedoria de alma velha, que a precedia como uma aura.

Quando a conheci, não tinha passado por cirurgias. Depilava bastante as sobrancelhas, deixando-as bem finas, como se usavam nos anos 1980. Tinha o cabelo curto e contava, cheia de graça, que os homens a chamavam de

Araceli, e tinham razão, porque era tão bonita quanto Araceli González. Era preciso ser muito, mas muito bonita, se você fosse travesti, para andar com o cabelo curto por aí, enquanto as demais investiam o que tinham em perucas e apliques. Ela, ao contrário, usava o cabelo *a la garçon*: não era suficientemente comprido para cobrir suas orelhas, mas, longe de isso deixá-la feia, a tornava ainda mais irresistível (Villada, 2021, p.135).

A narradora apresenta Angie, em um primeiro momento, associando-a a fatores físicos e ao seu estado de espírito, não se vendo uma beleza provocada por padrões estéticos: ela é “Alta, delgada, sempre vibrante, sempre em movimento como um talo de bambu na ventania”. Soma-se a isso a constatação de Camila: “Era preciso ser muito, mas muito bonita, se você fosse travesti, para andar com o cabelo curto por aí, enquanto as demais investiam o que tinham em perucas e apliques”, o que reflete na forma como a descrição dessa personagem desafia os padrões de beleza normativos, além de se diferenciar das demais travestis do grupo. Assim, não busca se adequar, o que expõe uma autonomia simbólica no referente à construção da beleza. Além disso, há a comparação feita de Angie a Araceli González, atriz argentina que é uma representação de beleza, ou seja, uma travesti sendo elogiada, comparada a uma imagem de beleza nacional, refletida na cultura midiática.

O fato de não saber a idade de Angie, pois ela “era dessas travestis cujos segredos são completamente indevassáveis”, abarca os aspectos da beleza e mistério, algo que está além do corpo, na transcendência do estado de espírito que a personagem reverbera. Acrescenta-se a isso que a forma como a narradora Camila descreve sua irmã, de forma admirável e sem advir de uma situação violenta, remete ao amor entre as travestis, focando em uma construção de afeto e memória coletiva, tendo em vista que a personagem não é descrita a partir do lugar de dor e de violência, mas por meio de sua beleza e de sua alegria contagiante.

A personagem Lourdes aparece devido a um contexto de doença:

Quando uma de nós adoecia, ficávamos sabendo de imediato. Numa noite, me contaram que o silicone injetável com que Lourdes tinha moldado o corpo passara à sua corrente sanguínea. A debilidade do corpo dela, graças à aids, era a causa daquele horror. O silicone que lhe deu peitos e arredondou suas cadeiras, que engrossou sua boca e enalteceu as maçãs do seu rosto, agora começava a correr toxicamente por todo o seu corpo, não permitindo que um só lugar permanecesse intocado. De repente, os mil pesos que pagara para A Machi por seu novo corpo eram seu maior inimigo (Villada, 2021, p. 149).

“Quando uma de nós adoecia, ficávamos sabendo de imediato”. Mais uma vez, temos a política do afeto coletivo das travestis em evidência, o cuidado que atravessa o grupo. Nos trechos acima, temos aspectos que refletem na dualidade que o silicone injetável provocou na vida de Lourdes: por um lado, contribuiu para a construção do feminino travesti; por outro,

resultou na morte desse corpo, ou seja, algo que permitiu dar vida ao corpo desejado e também foi a causa do fim dele.

“De repente, os mil pesos que pagara para A Machi por seu novo corpo eram seu maior inimigo”. Aqui vemos a vulnerabilidade que as travestis passam ao se submeter a procedimentos estéticos feitos de forma “clandestina”, tendo em vista que A Machi é uma travesti que representa o religioso e místico, não possuindo atributos médicos, o que reflete na precariedade na qual muitas travestis se encontram para construir sua feminilidade. Pois esses corpos, por estarem em um lugar marginalizado, sofrem interferências dos fatores econômicos, de modo que se submetem a procedimentos que podem causar sua morte tanto advindas de fatores físicos quanto emocionais. Como elenca Nascimento (2021, p.148-149),

O excesso de burocracia e as violências transfóbicas constantes em consultórios levam as pessoas transgêneras a usar hormônios sem acompanhamento médico. De um lado, um risco à saúde; do outro, uma tática de resistência. Por isso, tanto nas práticas de uso do silicone industrial com as bombadeiras, como no uso sem acompanhamento de hormônios, é importante que, para além de julgamentos moralizantes, reflitamos sobre a ausência de políticas públicas que possam de fato garantir o acesso a tais procedimentos. Essa ausência também mata, sufoca e compromete a saúde da população transgênera.

Patricia é a personagem descrita de uma forma diferente das demais, Camila traz primeiro aspectos de sua vivência com ela, para depois ir relevando suas características, até chegar ao seu nome. Seguem os trechos:

Desde o primeiro momento me chamou de nariguda, de feia, de pé-rapado serrano. Tocou meu pinto com descaramento e zombou da minha maneira de falar: “Essa aí é daquelas que dizem oi com vozinha de maricas e depois mostram ser uma flor de caminhoneiro”, falava de mim. E, apesar da aceitação imediata que a manada me ofereceu, ela levou um tempo para me deixar entrar em sua vida (p.153)

Era vesga e manca de uma perna. Mesmo assim, a beleza nunca a abandonava, transcendia seus defeitos. (p.154).

[...]

Tinha vindo sozinha do Chaco, ainda menor de idade. Começou a ser travestir somente de noite, tinha um trabalho de dia, fazia uns biscates, e nas sextas e aos sábados se montava como uma rainha com todos os elementos que a pobreza lhe propiciou: uma maçaroca de tecidos de dois pesos atados de tal maneira que simulavam decotes abissais e minissaias que era impossível saber se estavam em vias de rasgar ou de se desmaterializar no ar. (p.154).

Chamava-se Patricia, embora todas a chamassem de A Manca, A Noia ou O Louco. Chamava-se Patricia por causa de uma irmãzinha que tivera no Chaco, que morreu de febre, sozinha no rancho, que ela encontrou quando os porcos estavam a ponto de comê-la (Villada, 2021, p.155).

A narradora-personagem Camila relata que, apesar de ter sido aceita logo pelas outras travestis do grupo, Patricia demorou mais, o que reflete nesse nomear depois, pois podemos associar a ideia de que os nomes para as travestis do Parque são também uma forma de conquista e pertencimento. Assim a narração, a princípio, é feita a partir da presença simbólica das marcas que identificam personagem.

Soma-se a isso como a beleza de Patricia é posta: “Era vesga e manca de uma perna. Mesmo assim, a beleza nunca a abandonava, transcendia seus defeitos” (Villada, 2021, p.154), uma beleza marcada pela transcendência que está para além dos aspectos físicos do corpo, sendo artifícios que evidenciam a construção do corpo travesti. Patricia “se montava como uma rainha com todos os elementos que a pobreza lhe propiciou [...]”. A analogia feita de forma metafórica denota a subversão do corpo travesti pobre, que, por si, já representa resistência, pois ser pobre e rainha ressalta como as travestis se reinventam para construir seu feminino: “uma maçaroca de tecidos de dois pesos atados de tal maneira que simulavam decotes abissais e minissaias que era impossível saber se estavam em vias de rasgar ou de se desmaterializar no ar” (Villada, 2021, p.154), há, aqui, uma precariedade transformada. Assim como o fato de não saber se as roupas estavam a ponto de se rasgar ou desmaterializar reflete os entraves desse corpo, que está sempre no campo minado da violência, que pode desaparecer a qualquer momento, ou seja, a roupa reflete nas nuances da própria vivência travesti. Entretanto, a beleza reina.

Diferente das outras personagens, Camila não conhece Tia Mara no Parque, a conhece no convívio do dia a dia da cidade.

Tia Mara vivia a duas quadras da minha casa. Eu sempre cruzava com ela no supermercado, na quitanda, às vezes nas cabines telefônicas da esquina de Colón com a Mendoza. Olhávamo-nos e nos reconhecíamos. Às vezes, ela sorria para mim. Às vezes, inexplicavelmente, estava vestida de homem, com uma camisa quadriculada e sua cabeleira de dançarina de flamenco presa num rabo de cavalo, e a calça jeans reta que todas algumas vez usamos, como passageiras em trânsito. Quando andava assim, travestida de homem, não sorria para mim. Quando era a Tia Mara, ela me olhava com ar de cumplicidade e cheia de amor.

No entanto, ela era diferente de todas, a começar por seu perfume. Todas acreditávamos demarcar território com nosso perfume, as travestis daquela época gostávamos dos perfumes doces e um pouco cítricos. Mas nenhuma cheirava como Tia Mara (Villada, 2021, p. 196-197).

“Olhávamo-nos e nos reconhecíamos”, a cumplicidade dos corpos dissidentes, mesmo que não estivessem no Parque, o lugar que demarca a coletividade, mas essa cumplicidade advinha de um olhar demonstrado pelo afeto. Entretanto, quando ela estava vestida de homem,

não sorria para Camila. Ou seja: a performatividade masculina de Tia Mara a afastava dessa cumplicidade afetiva. Para além disso, o fato de elas se sentem como “como passageiras em trânsito” (Villada, 2021, p.196) quando performam o masculino, o que remete ao sofrimento que as travestis vivenciam por não viver de acordo com a norma cisheteronormativa, de modo que precisam performar o gênero atribuído ao nascimento para sobreviver diante do estigma social.

Ademais, “No entanto, ela era diferente de todas, a começar por seu perfume. Todas acreditávamos demarcar território com nosso perfume, as travestis daquela época gostávamos dos perfumes doces e um pouco cítricos. Mas nenhuma cheirava como Tia Mara” (Villada, 2021, p.197). O perfume como marca da simbolização dessa identidade, tendo em vista que as travestis gostam de perfumes doces e cítricos, porém, o de Tia Mara era diferente, a narradora não associa o perfume de Tia Mara a alguma coisa, só demarca a diferença. O perfume dela reflete também na cumplicidade das duas, assim como os olhares, pois Camila coloca Mara em um lugar de afeto marcado por presença e cumplicidade fora do Parque e, assim, fora do território afeto no qual as outras irmãs estão, assim como o cheiro diferente, que a torna única na memória e na forma como ela aparece na narrativa.

As personagens apresentadas têm em comum o ofício da prostituição, sendo este a forma de sobreviver mais recorrente encontrada pelas travestis, tendo em vista que a rejeição praticada pela família, pelo Estado e pela sociedade como um todo, invalida a sua inserção no meio do trabalho formal. Nascimento afirma, no que se refere à prostituição das pessoas trans:

A grande questão é que, para muitas, essa é a única opção de trabalho, já que os empregos formais excluem travestis e transexuais não apenas por conta da transfobia estrutural, mas também pelo fato de elas não terem componentes mínimos exigidos em muitos empregos, tais como o ensino médio completo. Ou seja, a vulnerabilização de classe é um componente importante que empurra travestis e transexuais para um aniquilamento social anterior ao extermínio físico (Nascimento, 2021, p.178-179).

Dessa maneira, a prostituição é imposta aos corpos travestis. Camila traz essa imposição:

Já tomamos as rédeas. Já nos encarregamos da nossa história, da decisão que todos e cada um tomaram: que sejamos prostitutas. Nossa idade não importa. Não importa se María é surda-muda, se Tia Encarna tem cento e setenta e oito anos. Não importa se somos menores de idade, se somos analfabetas, se temos família ou não. A única coisa que importa é a vitrine. O mundo é uma vitrine. Prostituímo-nos para comprar todas as suas ofertas em prestações (Villada, 2021, p. 71).

Nesse trecho, a narradora evidencia a prostituição como algo que é imposto às travestis, independente das condições desses corpos, sendo esse modo de sobreviver como um destino que é imposto, não havendo outro caminho. Arelado a esse fator, a narradora reflete em outro momento acerca das consequências que a prostituição traz para seu corpo:

Mas a má alimentação, as noites sem dormir, o álcool, a cocaína, tudo foi arruinando um corpo que tinha sido bonito. Começou a se tornar impossível cobrar por minha deformidade o mesmo que cobravam minhas colegas. Eu não era uma travesti da velha guarda, não ostentava tetas monumentais nem um rosto corrigido por cirurgias. Não: eu era uma travesti interiorana que teve a sorte de nascer num corpo miúdo, com uns pezinhos que não chegavam a preencher um sapato tamanho trinta e sete e uma voz absolutamente feminina. A voz, me diziam as travestis, “o que invejo é a voz” (Villada, 2021, p.122).

Assim, percebem-se as marcas do corpo atreladas à vida noturna. Simultaneamente, há a associação com o corpo feminino idealizado, como afirma Preciado (2022, p.38): “O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história e da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros são omitidos e outros ainda são sistematicamente eliminados ou riscados”. Dessa maneira, os corpos travestis se rebelam contra os códigos naturalizados. Entretanto, a partir dessa naturalização, a personagem traz aspectos femininos como uma forma de construção do seu corpo, que, em alguns aspectos, tem “a sorte” de possuir alguns desses elementos, o que corrobora o pensamento de Nascimento (2021, p. 154-155),

Os corpos trans\* são revolucionários quer performando identidades normativas em diálogo com o gênero binário cisgênero, quer performando subversões normativas. As corporalidade trans\* são feitas em diálogo com as normas, é na relação com as normas impostas que todos os corpos trans\* ou cis são produzidos. Somos todas cópias, não há origem, há uma ininterrupta produção performativa de nossas subjetividades em materialidades generificadas. Gênero é discurso, um discurso materializado estilisticamente em performances variadas.

Mediante as personagens apresentadas, vemos como a construção dos corpos travestis literariamente consiste para além das características do corpo referentes aos aspectos físicos, mas como é ampliado aos outros componentes que constituem esses corpos, como a vestimenta, a voz, os adereços (Fernandes e Schneider, 2017). Também ao entender a construção do corpo travesti em sua multiplicidade devido aos fatores que influenciam essa formação, os laços familiares, o local de origem, a relação familiar, a idade, assim como a forma como esses corpos

são modificados por meio de adereços, vestimentas, procedimentos clandestinos. De modo que esses fatores marcam as construções das personagens apresentadas.

Somando a esses fatores, nos corpos das personagens travestis da narrativa, temos acesso as suas diversas formas e construção de subjetividades, seja por meio da violência, da exclusão, da prostituição, mostrando as formas de ocupação desses corpos, que são amparados por meio da coletividade acolhedora, o que dá margem à resistência, visto que a literatura “é uma forma de territorialização, que é o lugar e cenário de outras subjetividades, ou identidades, de outras políticas” (Ludmer, 2013, p.122).

#### **4.2 O parque e o Casarão Rosado: territórios e espaços simbólicos**

Corroborando o pensamento de Ludmer (2013), crítica literária e teórica argentina, em que a autora busca demonstrar novas perspectivas para pensar a América Latina como um espaço heterogêneo, a partir de um território de forças, tendo este um conceito que vai além do significado apenas geográfico, há a especulação do mundo como espaço que atravessa a literatura, com o intuito de ver os territórios da imaginação pública, buscando enxergar os corpos que cruzam e se movimentam, vendo seus sujeitos, visando à imaginação das políticas territoriais, que são as das crenças e afetos, da nação, da ilha urbana, do império e da língua. Assim, o território abarca a cultura, a linguagem, a subjetividade, as relações de poder,

“Território” é uma delimitação do espaço e uma noção eletrônica-geográfica-econômica-social-cultural-política-estética-legal-afetiva-de gênero-e-de sexo, tudo ao mesmo tempo. Atravessa os diferentes campos de tensão e todas as divisões, podendo se pensar em fusão. Especular em fusão é apagar as oposições, usando uma das linguagens (a literária, por exemplo) com implicações nas outras (Ludmer, 2013, p.110).

Depreende-se, assim, a noção de que um território é também constituído por afetos, discursos, símbolos, marcas. Assim, essa delimitação do espaço não é apenas física, mas também política e simbólica, produtora de sentido. Assim, visa-se à escrita latino-americana como um meio de ato territorial, como uma maneira de marcação e ocupação de um espaço político e simbólico, a partir do seu modo de relatar as várias formas de viver e de agir dentro e a partir desse território. Desse modo, Villada, uma autora latino-americana travesti, ao escrever suas obras literárias, inscreve-se e narra sua experiência no território, uma forma de representação, de produzir maneiras de existências. Não é apenas uma história, mas a narração de vida.

Ludmer (2013) classifica as cidades latino-americanas da literatura como “territórios de estranheza e vertigem, com cartografias e trajetos que delimitam regiões, linhas, entre fragmentos e ruínas” (Ludmer, 2013, p.117). A narrativa de *O Parque das Irmãs Magníficas* é ambientada na cidade de Córdoba, abordando vivências situadas no Parque, no centro da cidade e do casarão rosado. Ainda de acordo com a autora argentina, as cidades do presente estão divididas e apresentam edifícios, moradias e alguns espaços que funcionam como ilhas, possuindo limites precisos. É possível entrar, há limites, é um território físico, mas há um eu ou uma instituição:

[...] a ilha é um mundo com regras, leis e sujeitos específicos. Nesse território, as relações se transformam em relações topológicas, os limites ou fissuras identificam a ilha como região exterior/interior: como território dentro da cidade (e por extensão, da sociedade), e, ao mesmo tempo, fora, na própria divisão (Ludmer, 2013, p.118).

Em *O Parque das Irmãs Magníficas*, a maioria das experiências narradas, como explanado no tópico anterior, tanto da própria narradora quanto das demais personagens, passam-se no Parque Sarmiento e no casarão rosado de Tia Encarna. Esses dois espaços são territórios dentro da cidade, que dão vida às personagens, ao grupo das travestis.

A ilha urbana constitui uma comunidade que reúne todas as demais: um grupo genérico de enfermos, loucos, prostitutas, okupas, miseráveis, imigrantes, louros, mão de obra, monstros ou freaks. Estão simultaneamente dentro e fora: fora da sociedade, na ilha, e dentro, no campo social, onde são demarcados nitidamente os níveis e ocorre a história, assim como também a “subversão” (Ludmer, 2013, p.119).

Assim, vemos as personagens dentro e fora desses espaços. Estão dentro no que diz respeito ao meio social, mas, ao mesmo tempo, estão externas, pois são corpos dissidentes. Ainda de acordo com Ludmer, na ficção, o território é construído quando

[...] se rompe a homogeneidade social. É constituído a partir de fora, quando a subjetividade central (que pode se fragmentar e abarcar muitos personagens, tornar-se plural, dividir, dispersar em posições diferentes ou esvaziar), empurrada por uma necessidade ou uma força cega (acidente-enfermidade-pestes-fome-sonho-sexo), cruza a fronteira, que representa o limite da ilha [...]” (Ludmer, 2013, p.119).

Ainda no que tange ao regime territorial de significação da ilha urbana, esta “[...] (coloca corpos em relação com territórios, fixa posições e traça movimentos), além de uma máquina de naturalização do social, operando por irrupções da “natureza humana”, ou simplesmente, da

“natureza”. O regime da ilha inclui corpos animais e humanos, de qualquer classe social (Ludmer, 2013, p.120). Vemos essa forma de animalização no romance de Villada por meio das personagens de María e Natalí, por exemplo. Desse modo, compreende-se que os corpos são anexos ao território. Assim, o território é visto como uma organização do espaço por onde perpassam corpos, uma interseção de corpos em movimento, que pode ser visto por meio das ficções: “Pensar territorialmente hoje, com os afetos (especular em territórioafeto), é ver alguns conflitos centrais na América latina. Ver os mapas e as linhas traçadas pelo capitalismo, pelo tráfico, pelas máfias e pelas políticas da morte” (Ludmer, 2013, p.112). Em todo momento, vemos os corpos das personagens atrelados à violência e, conseqüentemente, à política da morte, assim como é perceptível a cumplicidade afetiva que elas possuem para lidar com os conflitos de suas vivências no território.

Levando em conta esses aspectos, no romance de Villada, observamos uma literatura reinventada na travestilidade, apresentando os movimentos das corpos travestis nesse território.

Se alguém quisesse fazer uma leitura de nossa pátria, dessa pátria pela qual juramos morrer em cada hino cantado nos pátios da escola, essa pátria que levou vidas de jovens em suas guerras, essa pátria que enterrou gente em campos de concentração, se alguém quisesse fazer um registro exato dessa merda, deveria, então, ver o corpo da Tia Encarna. Somos isso como país também, o dano sem trégua contra o corpo das travestis. A marca deixada em determinados corpos, de maneira injusta, casual e evitável, essa marca de ódio (Villada, 2021, p.26).

No que tange ao espaço como estrutura literária, sendo este um cenário além do físico, de acordo com Osman Lins (1976), o espaço literário abarca construções simbólicas e sociais, podendo refletir vários aspectos que moldam as personagens, seja por meio de aspectos relacionados aos conflitos históricos, às condições de vida e às relações de poder, pois

[...] é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do seu espaço ou do seu tempo, ou, de um modo mais exato, o tratamento concedido, aí, ao seu espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância, e como os introduz o narrador. Note-se ainda que o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas (Lins, 1976, p.64).

Nesse viés, o Parque Sarmiento, dentro da narrativa, vai além de um lugar físico, sendo nominado sempre com letra maiúscula, ‘Parque’, dando um grau de importância, que abarca também o efeito poético que este espaço reflete dentro da obra. O romance inicia da seguinte forma:

A noite é profunda: gela sobre o Parque. Árvores muito antigas, que acabam de perder suas folhas, parecem suplicar ao céu algo indecifrável, mas vital para vegetação. Um grupo de travestis faz sua ronda. Seguem amparadas pelo arvoredor. Parecem parte de um mesmo organismo, células de um mesmo animal. Movimentam-se assim, como se fossem manada (Villada, 2021, p.17).

A vegetação do Parque reflete e projeta o sentir das travestis que nele se encontram. Ainda de acordo com Lins, os espaços “constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte de ação” (Lins, 1976, p.67). Dessa maneira, o Parque é um elemento de grande importância no decorrer de todo o romance. É a partir dele e nele que temos acesso as mais diversas vivências e sentimentos das personagens.

O Parque Sarmiento se encontra no coração da cidade. Um grande pulmão verde, com um zoológico e um parque de diversões. À noite, torna-se selvagem. As travestis esperam sob os ramos ou em frente aos automóveis, passeiam seu feitiço pela boca do lobo, diante da estátua de Dante, a histórica estátua que dá nome à avenida. Todas as noites, as travestis sobem desse inferno sobre o qual ninguém escreve para devolver a primavera ao mundo (Villada, 2021, p.17).

O Parque representa um lugar que também reflete as personagens socialmente, “O delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta [...] (Lins, 1976, p.70). À noite, torna-se selvagem, o que remete ao fato de as travestis serem noturnas, pois é durante a noite que elas estão presentes, fazendo sua “ronda” para sobreviver na narrativa. Soma-se a isso a marcação feita pela narradora: não são as travestis de qualquer parque, são as do Parque Sarmiento, da cidade de Córdoba.

Mas as travestis cachorronas do Parque Sarmiento da cidade de Córdoba escutam muito além de qualquer humano comum. Escutam o chamado da Tia Encarna porque farejam o medo no ar. E ficam alertas, a pele arrepiada, os pelos eriçados, as brânquias abertas, os rostos tensos – Travestis do Parque! Venham! Venham que encontrei algo! – grita (Villada, 2021, p.20).

Em alguns momentos, o Parque assume características humanas: “Nessa hora, o Parque é como um ventre de gozo, um recipiente de sexo sem vergonha” (Villada, 2021, p.19). Entretanto, isso não exclui sua condição de elemento espacial, pois “a tentativa de humanizar seres inanimados não os subtrai à condição de elementos espaciais” (Lins, 1976, p.71):

O Parque sem Angie e sem Tia Encarna, ia perdendo seu espírito, mas terminou de ser arruinado quando o encheram de luzes, quando decidiram combater a clandestinidade do nosso ofício, a beleza da penumbra. Não somos criaturas da luz, somos animais da sombra, de movimentos furtivos e tênues reverberações, como são tênues nossas resistências. A luz nos delata, nos expulsa. Não podemos conviver com a vida nova que povoa o Parque (Villada, 2021, p.170).

Acrescenta-se a isso o fato de que o espaço, no romance,

[...] tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (Lins, 1976, p.72).

O Parque dentro da estrutura narrativa também remete ao espaço social das personagens. para Lins (1976, p. 74-75):

Tanto pode o espaço social ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras tantas manifestações de tal conceito podem ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada).

Na narrativa, o Parque está localizado na cidade de Córdoba, na sociedade contemporânea argentina. Ou seja: na organização da cidade no contexto latino-americano, as personagens travestis vivenciam a dinâmica desse espaço físico e social, sendo esse um lugar que traz tanto os aspectos de pertencimento quanto os de opressão, tendo em vista que o Parque é um elemento apresentado de forma dinâmica no decorrer da narrativa, abrangendo um espaço social cheio de possibilidades. Entretanto, esse espaço social não deve ser confundido com o aspecto da atmosfera, existindo, na ficção, a ideia de atmosfera como algo que advém da manifestação, ou, no mínimo, da decorrência, do espaço (Lins, 1976). Assim,

[...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (Lins, 1976, p.76).

Em alguns trechos, a atmosfera que o Parque reverbera advém do caráter dos sentimentos da personagem a partir do lugar de marginalização social:

Assim, se inicia o êxodo das travestis. Para lá vamos, expulsas do paraíso, como vítimas de um bombardeio. Somos refugiadas, interpretamos a cidade de uma maneira diferentes dos demais, temos de procurar para nós outra terra prometida onde trabalhar, exercer nossos encantos. O Parque fica para os esportistas, as famílias, as escolas de arte e a nova delegacia que diz combater o narcotráfico com suas viaturas e sirenes (Villada, 2021, p.170).

Para Ludmer (2013, p. 122),

De uma posição fora-dentro (da cidade, da classe social, da família e da nação), a narração delimita a topologia exata do território e seu regime de significação, colocando em cena os sujeitos da ilha urbana. Depois gira sobre si mesma, de forma indefinida ou até “o fim”, para tratar de apagar o território e o sentido. A ilha é construída para ser destruída e o fim do território é o fim, também do sentido; no final, os habitantes a abandonam. Um sentido territorial e provisório (Ludmer, 2013, p.122).

Diante disso, os territórios do Parque e do casarão são ilhas dentro da cidade. No decorrer da narrativa, o casarão é exposto como um lugar de proteção e aconchego, e o Parque também é visto dessa forma em alguns momentos. Assim, são espaços de refúgio. Entretanto, a narrativa caminha para a destruição simbólica e material desses territórios. Nas últimas páginas do romance, o casarão de Tia Encarna, que era o seu santuário e, por conseguinte, acolhia suas irmãs, depois que os vizinhos ficaram sabendo da existência do seu filho, O Brilho dos Olhos, esse lugar passou a não ser mais seguro e aconchegante para as travestis.

As fofocas que chegam asseguram que os policiais aparecem a qualquer hora em sua porta e que os vizinhos jogam todo tipo de coisas no seu quintal. Que as paredes estão cobertas de pichações, e a porta, chamuscada por duas tentativas de incêndio. As demais travestis que se hospedavam na casa fugiram, tomadas de pânico, depois de serem sistematicamente fustigadas toda vez que enfiavam a chave na fechadura para entrar.

Às vezes conseguem passar semanas sem incidentes, mas eis que explode uma garrafa contra a porta, ou um vaso cheio de merda cai no pátio, ou um telefonema anônimo às quatro da manhã. Nossa mãe permanece trancafiada em sua casa como se estivesse enclausurada num monastério (Villada, 2021, p. 199-201).

Assim como, ao perder o Parque, Camila alega que também perdeu a rede de proteção, pois também era um espaço de pertencimento:

Contudo, ao perder o Parque, perdemos a rede de proteção que funcionava para nós, mas só pelo mero fato de estarmos ali todas juntas, para nos defendermos em caso de ataque, para fornecermos clientes àquelas que não tinham trabalho, para acertarmos a maquiagem ou dividirmos a garrafa de gim

ou simplesmente conversarmos quando o frio e a desolação eram insuportáveis (Villada, 2021, p.178).

Dessa maneira, a partir do momento em que esses territórios são esvaziados, o sentido de pertencimento comunitário e afetivo também se esvazia, o que reflete nas formas de resistências perante a vivência das personagens nas margens da cidade.

Atrelado a isso, Tia Encarna morre em seu quarto, no casarão. Na sequência, Camila e suas irmãs decidem ir até o Parque: “Ao chegar ao Parque, as garrafas despontam e cigarros são acesos, e começamos a contar umas às outras como conhecemos nossa mãe e as coisas que aquela deusa de pés de barro e mãos de boxeador fez por cada uma de nós” (Villada, 2021, p.205). Ou seja, foram em busca do aconchego e das memórias que esse espaço abarca, assim como as últimas palavras da obra: “Nós, as esquecidas, já não temos mais nome. É como se nunca houvéssemos pisado ali [no Parque]” (Villada, 2021, p.205).

Ainda no que tange ao espaço como fator além de um lugar físico, de acordo com Gaston Bachelard, filósofo francês, em seu texto intitulado *A casa e o universo*, uma das formas de construção da intimidade e imaginação do ser humano se dá a partir da sua experientiação com o espaço, sendo a casa e o universo demonstrações simbólicas e poéticas. Desse modo, a casa está além de um espaço apenas físico, mas como uma forma da intimidade humana, ou seja, é como um universo, lugar que faz com o que o ser humano sonhe, recorde e seja acolhido diante do mundo exterior.

A partir do momento em que pensamos/lemos sobre os espaços/lugares, casa/cenário, estamos visitando o íntimo poético da história, no qual se dão as emoções, as seguranças e inseguranças, em que o corpo fala e sente seus maiores medos e sonhos.

Os aspectos climáticos inseridos nesses ambientes causam as sensações, até para provocar as dores e profundezas da alma da personagem. Como a chuva é nostálgica, o inverno aquece a alma, porque, por dentro, buscamos nos aquecer com memórias, como também nos fecha nas nossas cortinas da introspecção, provocando no leitor aspectos pessoais/internos (Bachelard, 1993).

Em *O Parque das Irmãs Magníficas*, podemos enxergar o casarão como um lugar onde estão presentes as emoções, a fraternidade, a maternidade, o místico religioso, o universo íntimo:

Chegam à casa da Tia Encarna. Um casarão de dois andares pintado de rosa, que parece abandonado e as recebe de braços abertos. Entram por um corredor sem decoração e vão direto para o quintal rodeado de portas de vidro, por trás das quais assomam rostos de travestis com muitíssima curiosidade no olhar.

Dos quartos de cima chega uma voz em falsete entoando uma triste canção, que se extingue com o alvoroço (Villada, 2021, p.22).

O casarão rosado traz a sensação de ser um ambiente caloroso: por mais que fora esteja frio e chuvoso, estar dentro é alento. A visão da casa como íntimo de memórias ilimitadas:

Uma vez o menino limpo e enrolado num lençol como um canelone, Tia Encarna suspira e descansa em seu quarto, adornado como os aposentos de um sultão. Ali tudo é verde, a esperança está no ar, na luz. Aquele quarto é o lugar onde a boa-fé nunca se perde.

Pouco a pouco, a casa vai ficando em silêncio. As travestis se retiraram, algumas foram dormir, outras voltaram para rua. Eu me jogo para dormir numa poltrona na sala de jantar (Villada, 2021, p. 23-24).

O Parque traz emoções de medo e descoberta, de prazeres que não se encontram “dentro de casa”, mas foi feito de lar, porque, para ser casa, não precisa de paredes e cortinas. Desse modo, a casa é o concreto, e o “não-casa” é o eu que faz morada. Logo, o parque é a casa que faz morada. Na vida do Parque, há a resistência de como ele pulsa, a ponto de ser visto como parte de órgãos do corpo humano. Porém, veem-se as fragilidades, as doenças, as necessidades presentes nele, assim como é perceptível a força que esse Parque possui, como uma morada respeitada pelo que é oferecido por meio dele.

Para Bachelard (1993, p. 228), “[...] a fenomenologia da imaginação não se pode satisfazer com uma redução que faz das imagens meios secundários de expressão: a fenomenologia da imaginação sugere que se vivam diretamente as imagens como acontecimentos súbitos da vida”. Assim a escrita de Villada remete à imagem de um cenário tanto para o casarão rosado quanto para o Parque, de forma concreta. Mas, nesse íntimo, o homem é visto como um todo, a exemplo de um topo de *iceberg*, existindo uma profundidade abaixo do que se observa, pois o homem é profundo, e isso o torna ilimitado e com as possibilidades do vir a ser. A imagem concreta é o palpável, é a figura de forma completa, porém, sobre o subjetivo, é intrínseco e desafiador. Então, é nesse viés que o texto literário provoca o leitor, como o onirismo, que é o estado anormal da consciência caracterizado por sensação de irrealidade como um sonho, tendo em vista que sonhos são conteúdos do inconsciente onde estão medos e desejos ocultos.

Desse modo, o casarão rosado tem um grande potencial, assim como todo sonho que é íntimo e ilimitado do inconsciente. Justificado pela fenomenologia da imaginação na qual buscamos entender os fenômenos da experiência vivida pelo indivíduo e de como eles se

manifestam na consciência sem preconceitos ou sem interpretações prévias, valorizando a subjetividade para buscar significado e sentido, explorando a essência do que é experienciado.

Por conseguinte, a forma como o casarão é descrito acolhe o leitor em seus aspectos mais íntimos. Pois esse casarão simples desperta o interesse, o aconchego, trazendo a forte sensação de segurança. A casa possui um todo, mas há um centro onde pulsam todas as vivências, que, ao ser despertado pelas janelas, podem sair gaivotas, pois a casa é dinâmica, tem movimento, o que traz infinitas possibilidades sobre a vastidão que é o universo infinito que nos habita. “O casarão rosado, do rosa mais travesti do mundo (há plantas em cada janela que se enredam noutras plantas, plantas férteis que dão flores como frutos, nas quais abelham dançam), de repente ficou silencioso para não assustar o menino” (Villada, 2021, p. 24).

O casarão é também um meio de construção da identidade travesti, assim como a volta ao “mundo casa”, estabelecido pelo momento em que as personagens estão do lado de fora dessa casa, que seria o Parque, no qual os vários ‘eus’ da personagem Camila sentem medo, dúvida, porque o Parque é casa, mas a casa externa, frágil, que traz outras sensações e emoções como, por exemplo, a vulnerabilidade, aspecto que o mundo exterior traz. “Nunca saberei totalmente quem deixou quem: se fomos nós, ao nos desagregarmos, aos permitirmos que invadissem nosso território, as que entristecemos aquele Parque com nossa ausência, ou se foi ao contrário” (Villada, 2021, p. 178). Dessa forma, há a dualidade humana, pois o ser humano sempre busca estar bem entre as coisas às quais lhe são atribuídas sentido, seja boas ou ruins, aconchegantes ou desconfortáveis.

Segundo Bachelard (1993, p.244),

[...] a aldrava da porta quase não poderia ser desenhada na escalada da casa. É sua função que prima pela sua grandeza. Ela traduz uma função de abertura. Só um espírito lógico pode objetar a que ela sirva tanto para fechar como para abrir. No reino dos valores, a chave fecha mais que abre. A aldrava abre mais do que fecha. E o gesto que fecha é sempre mais claro, mais forte, mais breve que o gesto que abre. É medindo essas sutilezas que nos transformamos [...].

Assim, tanto o Parque quanto o casarão são formas do eu latente que traz o aconchego, o medo, a luta, o íntimo, o desejo da personagem, assim como abarcam aspectos pertencentes desse lugar, trazendo uma significância, não apenas a partir dos espaços físicos, como as cores, a mobília, mas quem habita nesses espaços íntimos, como as personagens presentes na narrativa, que fazem parte desse íntimo, com quem há o diálogo sobre sexualidade, desejos, sonhos e as demais vivências humanas. “Debaixo da sua deterioração, a casa continua cor-de-rosa. Rosa ilusão, rosa óbvio, rosa nossa, rosa impossível, rosa irreal” (Villada, 2021, 202).

Sosa Villada transforma o Parque e o casarão em toda a história íntima, profana e também piedosa e amorosa da Camila personagem, do místico, fantasioso, religioso, que são signos da sua existência, e isso lhe pertence, as relações de amor e ódio desse íntimo desafiador.

#### 4.3 Tecendo aspectos da autoficção presentes em *O Parque das Irmãs Magníficas*

Como já exposto na segunda seção desta pesquisa, as nuances que envolvem a autoficção são várias e podem ser analisadas a partir de diversos pontos de vista. Para adentrar nos aspectos da obra de Villada no que se refere à autoficção, utilizamos as ideias de Perrone-Moisés e de Diana Klinger.

A partir da concepção de Kingler (2023), a qual relaciona o autor a uma exposição midiática nos dias atuais, temos acesso aos fatos da vida de Villada<sup>10</sup> por meio de entrevistas que a própria concedeu aos meios de comunicação, e alguns desses fatos estão presentes na sua ficção.

A saber, a autora nasceu na Argentina, na cidade de La Falda, mas, durante sua vida, mudou-se algumas vezes. Em uma entrevista concedida a Natalie Alcoba, em 2024, temos acesso sobre fatos da vida da autora. Segue o diálogo entre ela e a entrevistadora:

Nascida em 1982 na região ocidental da província de Córdoba, Sosa Villada conta que sua infância foi marcada pelo terreno árido e acidentado que muitas vezes lhe pareceu ameaçador. Teve de se mudar várias vezes com os pais, zanzando à procura de emprego. "Geralmente, morávamos em casas antigas, sem eletricidade, encanamento ou água potável. Mas os pores do sol, esses eram infinitos."

Quando tinha uns dez anos, a família se estabeleceu em Mina Clavero, cidadezinha de 18 mil habitantes aninhada em um vale, e construiu a própria casa. As altas montanhas que a cercavam criavam a percepção de uma muralha intransponível, e Sosa Villada sonhava com o dia em que a transporia. "Eu me lembro de pensar que tinha de ter algo além delas. Esse desejo foi crescendo, ficando mais forte conforme fui fazendo minha transição, aos 13, 14 anos. Recebia insultos, cuspiam em mim, tinha de correr para casa porque me tacavam pedras. No início, meus pais também me desprezaram; meu pai dizia que eu ia acabar morta em uma vala, mas já voltamos às boas."

Aos 18 anos, Sosa Villada acabou se mudando para a cidade de Córdoba, para estudar comunicação e teatro. Para pagar as contas, começou a se prostituir, e muitas vezes se viu em situações terríveis. "Uma vez o cliente quase me estrangulou, e ainda roubou o pouco que eu tinha"<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Para melhor compreensão, usamos Villada para nos referir à autora, "pessoa real"; e Camila para nos referirmos à narradora-personagem do romance de *O Parque das Irmãs Magníficas*, portanto, ao ser fictício.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/07/26/camila-sosa-villada-a-escrita-a-ajudou-a-perceber-que-era-mulher-e-a-fez-famosa.ghtml>.

Em *O Parque das Irmãs Magníficas*, como já mencionado, as ações do presente da narrativa se passam em Córdoba. Ou seja: no tempo do romance, a personagem vive nessa cidade. Camila, ao se apresentar às travestis do Parque Sarmiento, em Córdoba, afirma que era de Mina Clavero: “Quando contei a elas que era de Mina Clavero, umas levaram a mão à boca para conter a surpresa e outras disseram conhecer minha cidadezinha e deram fé da beleza do seu rio e de seus morros” (Villada, 2021, p.75).

Outro ponto a ser destacado diz respeito aos nomes. Como sabemos, o nome da autora é Camila Sosa Villada, e o da personagem do romance, também, tanto nome quanto sobrenome, e isso é exposto na narrativa de forma muito objetiva. No que se refere ao nome, ““Vá com a tia Camila”, dizia Tia Encarna [...]” (Villada, 2021, p.29); aos sobrenomes, aparecem em dois momentos; o primeiro no qual o policial a aborda e afirma “– Você é filho do Sosa” (Villada, 2021, p. 67); e o segundo momento é quando a personagem fala sobre as mulheres de sua família: “As Villada, as mulheres de minha família, começavam a trabalhar muito jovens como domésticas diaristas” (Villada, 2021, p.69).

Ainda no que tange aos aspectos biográficos da autora, como exposto na entrevista citada acima, Villada se mudou para Córdoba para estudar comunicação e teatro, passando também a se prostituir. No romance, a personagem Camila traz esses dados:

Vivo naquela pensão de bairro em Córdoba, capital. Ao sair da universidade, caminhando por uma rua deserta, um carro freia ao meu lado e o motorista pergunta o que estou fazendo. “Voltando da faculdade”, respondo-lhe, mas ele não acredita em mim, então abrevia a negociação e pergunta quanto eu cobro. Arrisco um número, ele aceita. Foi breve, sem importância, nem sequer me recordo do seu rosto ou do seu corpo. Não é um assunto que mereça a efeméride (Villada, 2021, p. 70).

A partir desse trecho, há a informação de como ela se tornou prostituta, além de sabermos que é uma universitária. Soma-se a isso outra passagem da narrativa: “E sou assim no mundo onde me desloco durante o dia: a universidade, as aulas de Comunicação Social e depois as do Departamento de Teatro da Escola de Artes” (Villada, 2021, p.73), de modo que, nessa outra passagem da obra, temos acesso à informação de que os cursos realizados pela personagem são os mesmos nos quais Villada é graduada.

Essas informações correspondem a um aspecto relacionado à categoria da autoficção, o nome da personagem e o da autora serem os mesmos, com dados biográficos da autora inseridos na narrativa, assim como a escrita em 1ª pessoa. Entretanto, nosso foco não é somente identificar o que há de biográfico na ficção de Villada, visando defini-la como autoficção, tendo

em vista que, como elenca Perrone-Moisés (2016), quando a narrativa do “eu” está no âmbito literário, há uma distância ainda maior entre a realidade e o discurso, de modo que seria um engano buscar definir autoficção literária com base somente em sua veracidade.

Posto isso, podemos afirmar que *O Parque das Irmãs Magníficas* possui aspectos biográficos de Villada. Porém, o que nos interessa analisar é a forma como esses aspectos são postos na narrativa e, portanto, o reflexo disso, tanto no que se refere à escrita de si, quanto na escrita do outro. Ou seja: como esse narrar e esse ficcionalizar sobre si mesma refletem na construção da coletividade travesti, à performatividade e à articulação de memória coletiva, visto que visto que “uma das exigências para que uma autoficção seja literatura: não é a fala de um eu vaidoso e autocomplacente, mas de um eu que se busca e se autoquestiona com honestidade” (Perrone-Moisés, 2016, p. 212).

O fato de trazer uma entrevista de Villada, que está no plano real, com o texto literário, ou seja, com as informações obtidas no plano real, presentes na narrativa ficcional, é uma forma de trazer a coabitação da pessoa real e do personagem interpretado. Entretanto, ambos não se confundem, mas se complementam na construção de uma subjetividade na qual o eu é tensionado ou/e reforçado, sem ser pensado de forma isolada (Klinger, 2023).

Por esse viés, podemos considerar a escritora como sujeito de uma performance, visto que estamos nas esferas da entrevista e da obra. Portanto, existe

[...] um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. [...] a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma” (Klinger, 2023, p. 56).

Já sabemos que o romance é escrito em 1ª pessoa, porém, em alguns momentos, Villada prefere narrar fazendo uma mescla entre a 1ª pessoa do singular (eu) e a 1ª pessoa do plural (nós) em vários momentos de sua narrativa. *A priori*, ao identificar essa ocorrência pela primeira vez, pensamos que poderia ser um “erro” de tradução, visto que o romance original é escrito em espanhol, mas, ao consultar a obra em espanhol, constatamos que é proposital, foi um modo de escrita que autora adotou.

Por exemplo, em *Las Malas*, temos a seguinte frase: “las travestis éramos muy lloronas” (Villada, 2019, p.149); em *O Parque das Irmãs Magníficas*: “[...] as travestis éramos muito choronas” (Villada, 2021, p. 138). Assim, há o recurso da silepse, ou seja, a concordância verbal não é feita de acordo com o sujeito gramatical da frase (as travestis) e o verbo (erámos), mas

entendemos a concordância do trecho a partir da pessoa do discurso que está incluída na ideia que o sujeito expressa, ou seja, com a ideia do coletivo que a narradora explana.

E essa ocorrência acontece em diversas partes do romance: “A ferida se abre ao mundo, e as travestis choramos” (Villada, 2021, p.58); “[...] que achavam que as travestis não tínhamos visão de futuro [...]” (Villada, 2021, p. 101); “[...] as travestis não matávamos nem uma mosca” (Villada, 2021, p.114). Desse modo, podemos constatar que é um desvio proposital que reflete na coletividade que permeia toda a narrativa, Camila está inclusa no grupo das travestis, não está externa a ele, de modo que fala a partir de dentro da coletividade, não é uma mera observadora.

Portanto, a silepse como recurso linguístico também é uma forma de abarcar a obra dentro do viés da escrita de si, visto que aproxima os discursos individuais e coletivos. Essa forma de narrar insere-se no “universo dos discursos ficcionais sobre o eu com os quais ela tem pontos de contato” (Klinger, 2023, p. 48), de modo que essa alternância da primeira pessoa reflete em uma vivência plural que transita toda a obra. Assim, a escrita de si não se reduz à singularidade, mas se expande ao coletivo.

Outro aspecto bastante presente na narrativa é o diálogo de Camila com o leitor e as reflexões dela acerca da escrita. Podemos pensar nisso a partir de dentro e de fora da obra. De dentro, ao refletir sobre as pontuações da narradora; de fora, ao pensarmos na escrita de Villada: “Escrever de madrugada, quando voltava da minha ronda de prostituição, sempre escutando na rádio a Negra Vernaci como apoio e companhia no meu solitário quarto de pensão” (Villada, 2021, p.119-120).

Em outro momento, a personagem relata:

Depois que o ruído da sua enorme caminhonete se perdeu na noite, preparei um chá e me sentei para escrever, algo que fazia com frequência ao terminar minhas noites de ronda. Mas não consegui escrever nem uma página. O outro cliente voltou ao ver que a caminhonete já não estava ali e bateu na minha janela, e não tive remédio senão interromper o que escrevia e voltar a trabalhar (Villada, 2021, p. 166).

Nesses trechos, a personagem-narradora fala sobre escrever. Entretanto, Camila, como sujeito ficcional, é uma prostituta do Parque Sarmiento, o que nos faz refletir sobre qual é esse lugar de escrita da personagem. Já Villada é uma escritora que já foi prostituta, ou seja, essa passagem retrata o que Klinger (2023, p.52) afirma:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?).

Assim, Villada confunde as noções de verdade e ilusão, e o leitor flutua entre o acreditar e o não acreditar. Ou seja: a partir do momento em que seu texto funciona como forma desse mito do escritor e a criação da imagem desse, a autora constrói uma persona literária que abarca a Camila autora, a Camila personagem e a Camila que representa a identidade travesti, o que traz confusão ao leitor, pois está transitando entre a voz literária e a voz autobiográfica, de modo a vermos a forma da construção do mito do autor e a forma da escrita como performance.

Ainda nesse aspecto, há, na narrativa, um diálogo direto com o leitor, quando Camila pede desculpa e pede para não ser mal compreendida, “[...] por favor, não me interpretem mal [...]” (Villada, 2021, p. 100); “Vou repetir isto, apesar do pecado literário: e também a vontade de matar” (Villada, 2023, p. 143). Desse modo, há o tensionamento entre o real e o imaginário desse eu, o que cria a ambiguidade, ao mesmo tempo em que a verossimilhança faz com que o leitor tenha a impressão de que isso não pode não ser verdade no campo afetivo e simbólico que essa escrita transmite, para explicar a vivência da travesti por meio da personagem e da autora.

Isso remete a uma escrita consciente, pois, ao se direcionar diretamente ao leitor dessa forma, a narradora quer ser compreendida, ou seja, há a intenção de afetar o leitor emocionalmente, tendo em vista que, na escrita de si, um dos objetivos é “articular a escrita com uma noção contemporânea da subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação” (Klinger, 2023, p. 45). A partir disso, vemos uma subjetividade construída por meio dessa incompletude, pois vemos a hesitação, o pedido de desculpa no que tange à própria escrita, ou seja, um escritor performando sua escrita, tendo em vista que

[...] o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. [...] a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*” (Klinger, 2023, p.55).

Soma-se a isso o trecho no qual a narradora confessa: “E a espera, depois, ao chegar à pensão. Esperar o homem por quem andava obcecada, o homem que não vai ler este livro” (Villada, 2021, p.123), buscando afetar um leitor específico, o homem o qual ela amava, no

momento em que escrevia esse relato. E, ainda dentro desse pacto ficcional, podemos associar esse trecho ao que diz o prefácio do livro, que Villada escrevia em um *blog*, embora como já explanamos na primeira seção deste trabalho, a escrita nessa plataforma deu origem ao livro *A namorada de Sandro*. Entretanto, fragmentos dessa obra também podem estar presentes em *O Parque das Irmãs Magníficas*.

Em alguns momentos da narrativa, são mencionadas referências a artistas, lugares/ pontos turísticos, comuns aos leitores contemporâneos. “Tia Encarna foi a única que não chorou, apenas pediu a María, a Muda, que levasse o menino ao seu quarto, no andar de cima, e o fizesse escutar algum disco da Gal Costa” (Villada, 2021, p.44).

Não sabemos nos portar bem ou mal, seguimos pelo mundo com toda a nossa vida sobre nós, que cabe numa bolsinha furreca comprada na rua San Martín ou na Ituzaingó. Fazemos o bem e o mal sem consciência e às vezes nos encontramos todas tomando café da manhã no McDonald’s, enquanto as pessoas nos olham com o desprezo habitual, e às vezes brigamos todas juntas como um saco de gatas e fugindo em manada quando percebemos que está vindo a viatura do Magro do Quarto, o famoso Magro do Quarto de quem borrávamos de medo (Villada, 2021, p. 160).

Ao fazer menção à cantora brasileira Gal Costa e aos nomes de ruas e ao McDonald’s, que podem existir de fato ou não em Córdoba, atrelados a um momento da vivência das travestis, a autora cria uma atmosfera de ligação com o leitor, pois não é uma narrativa pautada apenas sobre aspectos de sua própria vida e dela mesma, mas as referências a lugares, a artistas, são modos de digressões que dão ao leitor, o outro a qual se destina o texto, um lugar de identificação, de se reconhecer dentro desse texto.

Como elenca Nascimento (2021, p. 94), “Não existe sujeito absoluto, autônomo, soberano e universal como vão preconizar os discursos da modernidade ocidental – todo sujeito é localizado”. Nesse viés, por todo o caráter localizado da escrita de Villada, a sua forma de enxergar o mundo, de escrever, sua obra é uma forma de crítica às hierarquias simbólicas que excluem e violentam as outridades, tendo em vista que a narrativa apresenta a vivência das subjetividades de uma classe que é marginalizada e excluída socialmente, as travestis.

Nesse sentido, *O Parque das Irmãs Magníficas* se aproxima do conceito de romance (pós-)etnográfico de Diana Klinger (2023), visto que as pessoas excluídas passam a reproduzir as próprias narrativas, não são mais objetos de estudo, o que causa a ruptura na lógica colonial do sujeito que está sendo apresentado, pois não há um sendo investigado e o outro silenciado, de modo que existe uma nova forma de representação, que está posta de dentro, daquele que vive no território concreto e também simbólico apresentado.

Desse modo, tem-se no romance (pós-)etnográfico uma narrativa que está habitada entre vários lugares: centro e margem; eu e outro; ficção e realidade, a autoficção e a etnografia, visto que “O romance (pós-) etnográfico se definiria então com aquela narrativa que se constrói no interstício entre relato de si e o relato sobre o outro, então a ficção e o real, no espaço intermediário entre o centro e as margens” (Klinger, 2023, p.105), pois cada versão do outro, que é apresentada e construída, é também uma representação e construção do eu.

A forma de a narradora apresentar as personagens do romance atreladas a suas vivências com elas, a oscilação entre a primeira pessoal do singular e do plural, os próprios conflitos, questionamentos, memórias e vivências, assim como de suas irmãs travestis e a forma não linear dos acontecimentos são elementos que fazem a ponte entre as subjetividades de si e as que se encontram no seio coletivo, a partir do olhar interno de alguém que vive o contexto no qual os corpos dissidentes se encontram. Dessa forma, a narrativa se embrica entre o individual e o coletivo, ao trazer a “outridade” como uma forma de alteridade, pois não busca reduzir ou compreender plenamente, porém abarca as subjetividades dos corpos que são narrados, no limiar de si e do outro, entre o dentro e o fora.

Sendo assim, Camila não narra apenas a sua vida e das demais travestis, ela constrói coletivamente um novo panorama de representação e visibilidade para a comunidade travesti. Logo, a escrita de Villada transita entre a autobiografia e a etnografia, a poética e a denúncia, a realidade e a invenção, trazendo uma ressignificação para a literatura latino-americana contemporânea, pois modifica os olhares no que tange à vivência e a experiências dos corpos travestis.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da proposta de analisar a constituição e a apresentação dos corpos travestis, identidade e território no romance *O Parque das Irmãs Magníficas*, de Camila Sosa Villada, este estudo buscou demonstrar como se constituem e se apresentam os corpos no âmbito dos estudos teóricos e, por conseguinte, no romance, assim como trazer aspectos da categoria da autoficção.

Ao longo do trabalho, procuramos explanar e discutir acerca do impacto da escrita de Villada para a sociedade. Pois, ao abordamos as construções dos corpos trans, por meio das personagens presentes na obra, tecemos reflexões acerca do pertencimento e da representação dos corpos dissidentes, posto que a esses corpos impõe-se um lugar de marginalização, violência e subalternização diante da estrutura normativa e excludente que rege a sociedade contemporânea.

No que tange à autoficção, ao constatar elementos presentes na narrativa de Villada dessa categoria, buscamos trazer a reflexão acerca do impacto que essa escrita poética de si e do outro reverbera, tendo em vista que a obra dá voz e outras possibilidades de enxergar o universo da travestilidade.

Nossa pesquisa buscou apresentar a escrita de Camila Sosa Villada por meio de diversas perspectivas, mas a mais importante delas foi tentar reverberar a potência de sua escrita. A psicologia é a ciência que abarca o comportamento humano e seus processos da psiqué – tem um compromisso com a verdade; a sociologia tem como objeto de estudo as sociedades, suas relações sociais e a interação humana – tem um compromisso com a verdade; a história busca analisar os fatos históricos da sociedade ao longo do tempo, o que e como aconteceu – tem um compromisso com a verdade. Já a literatura pode não ter compromisso direto com a verdade como as demais áreas, mas ela bebe em todas essas e em outras áreas.

Por meio dos textos literários, temos acesso às mais diversas vivências, realidades e descobertas, muitas vezes saímos de nós e adentramos completamente o mundo apresentado nas ficções. Processo esse que nem sempre é confortável e acolhedor, pois, às vezes, essa imersão causa dores, revoltas, tristezas, incertezas. Afinal, a literatura tem esse poder: incomodar, nos tirar do nosso lugar de conforto e nos levar a lugares que, talvez, em nossa realidade, jamais iríamos adentrar.

Ler as obras de Camila traz um misto de sensações, pois sua escrita é poética, feroz, doce, sempre nos afeta – seja um afetar-se positivo ou negativo – porque ela nos faz imergir nas mais diversas vivências dos corpos travestis. Quantas vezes as pessoas cis (enquadro-me nesse

lugar) param para refletir acerca dos processos que as pessoas trans passam? Quantas vezes não nos damos conta dos nossos privilégios, os quais nem lutamos para conquistar, pois somos aceitáveis socialmente? Quantas vezes não somos transfóbicos ou vemos os outros serem e não fazemos nada? Quantas vezes paramos para pensar o quão a sociedade é perversa e excludente com as pessoas trans? E quantas vezes paramos para refletir como podemos mudar, nem que seja um pouco, essa realidade? Esta dissertação, para além de fins acadêmicos, é um convite a refletir. Enquanto pesquisadora, assumo um lugar de fala ao abordar a travestilidade. Posso não assumir um lugar de representatividade para as pessoas trans, porém, enquanto mulher cis, também é meu compromisso abordar a temática no lugar de poder que a academia reflete.

Camila nos apresentou com “a festa que é ser travesti”, com toda a subjetividade, potência, adversidades e nuances que essa festa pode abarcar.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. A casa e o universo. *In*: BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 222-244. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://sites.usp.br/fabulacoesdafamiliabrasileira/wp-content/uploads/sites/1073/2022/08/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2025.
- BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2024**. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) – Brasília: Distrito Drag; ANTRA, 2025. Disponível em: <https://antrabrazil.org/assassinatos/>. Acesso em: 31 de jan. 2025.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. 3. ed. Salvador: Devires, 2017.
- BERCHEZ, Amanda. O Parque das Irmãs Magníficas ou sobre uma poética do destrato. **Revell** – revista de estudos literários da UEMS, v. 2, n. 32, p. 32–52, 2022. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/7022>. Acesso em: 07 fev. 2023.
- BERKINS, Lohana. Un itinerario político del travestismo. *In*: MAFÍA, Diana. **Sexualidades migrantes: Género y transgénero**. Buenos Aires: Scarlett Press, 2003, p. 127-137. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.corteidh.or.cr/tablas/r24187.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2025.
- BÍBLIA. João, 12: 12-16. Português. *In*: **Bíblia de Aparecida**. Editora Santuário. 17. ed. 2023. Disponível em: <https://www.a12.com/biblia/novo-testamento/sao-joao/12>. Acesso em: 15 set. 2024.
- BÍBLIA. Mateus, 21:1–9. Português. *In*: **Bíblia de Aparecida**. Editora Santuário, 17. ed. 2023. Disponível em: <https://www.a12.com/biblia/novo-testamento/sao-mateus/21>. Acesso em: 15 set. 2024.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 53-80.
- CHAVES, Leocádia. **Autobiografias trans: Escritas em movimento**. Brasília: Edições Carolina, 2021.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRENT, Alain. **Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

DARIA UM LIVRO. **Camila Sosa Villada**. Pedro Pacífico. [S.l.] 24 de set. 2024. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1cLuBFSTk6zz2UczQ71yLi?si=8de2620807b24498>. Acesso em: 10 dez. 2024.

DUSSEL, Enrique. **Ética da libertação**: na idade da globalização e da exclusão. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 51-73, 2016. Disponível em: <https://www.gestoesaude.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6079>. Acesso em: 05 fev. 2023.

ECO INFORME. **Por um mundo sustentável. Lendas e santos populares nas estradas da Argentina**. 2018. Disponível em: <https://www.ecoinforme.com.br/lendas-e-santos-populares-nas-estradas-da-argentina/>. Acesso em: 11 dez. 2024.

ENGEL, William. Organização Mundial da Saúde retira transexualidade de sua lista de transtornos mentais. **Em pauta**, 2019. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/empauta/organizacao-mundial-da-saude-retira-transexualidade-de-sua-lista-de-transtornos-mentais/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. **Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX**: uma leitura sobre corpo e resistência. João Pessoa: Editora da UFPB, 2017.

FORTES, Isabel. A performance como linguagem: corpo, ato, gênero e sujeito. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 44-50, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/k5czm7Mm7ZgRPkWSSk7GrRt/?lang=pt>. Acesso em: 13 mai. 2025.

GARGALLO, Francesca. O pensamento queer existe ou se manifesta de alguma maneira na América Latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Pensamento feminista hoje**: sexualidades no sul global. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 59-65.

GIANNINI, Alessandro. ‘Não creio que minha presença será normalizada’, diz Camila Sosa Villada: Atriz e escritora trans argentina é uma das convidadas de A Feira do Livro 2024, em São Paulo, e falará no evento neste domingo, 30. **Veja**, 2024. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/nao-creio-que-minha-presenca-sera-normalizada-diz-camila-sosa-villada>. Acesso em: 05 de fev. 2025.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Nascimento. Interlocuções teóricas do pensamento transfeminista. In: JESUS, Jaqueline Gomes de. Nascimento *et al.* **Transfeminismo**: teorias & práticas. 1. ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014, p. 3-18.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Nascimento em livros. *In*: MOIRA, Amara; NERY, João W.; ROCHA, Márcia; BRANT, Tarso. **Vidas trans**: a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social. 2. ed. Bauru: Astral Cultural, 2022, p. 11-12.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 4. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

LAURETIS, Teresa de. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 397-409.

LINS, Osman. Espaço Romanesco. *In*: LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p. 62-76. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://teoriadaliteraturaifb.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/texto-07-espac3a7o-romanesco-osman-lins.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2025.

LIMA FILHO, Fernando Cavalcante. A tentação travesti: desejo e abjeção em Camila Sosa Villada e Lourenço Mutarelli. *In*: **Cala a boca já morreu quem manda no meu gozo sou eu**. Coletânea de textos do 4º Colóquio da Língua de Eros. Claudicélio Rodrigues da Silva (Org.). 1ª ed. Fortaleza -CE. Ed. dos autores, 2023. Disponível em: <https://ppgletras.ufc.br/wp-content/uploads/2023/08/coletanea-4-coloquio-lingua-eros.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2024.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MACHADO, I. L. O romance como materialidade discursiva. **Gláuks - Revista de Letras e Artes**, v. 22, n. 01, p. 44–64, 2022. DOI: 10.47677/glauks.v22i01.278. Disponível em: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/view/278>. Acesso em: 05 nov. 2024.

MEIRELES, Flavia. Corpos/corpas/corpes dissidentes e a cena artística: políticas da diferença. **Moringa**, João Pessoa, v. 11, n. 1, p. 33-47, 2020. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/8b1de247e114961a40efe77436637a5d/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2031955>. Acesso em: 10 mai. 2025.

MOIRA, Amara. Destino amargo. *In*: MOIRA, Amara; NERY, João W.; ROCHA, Márcia; BRANT, Tarso. **Vidas trans**: a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social. 2. ed. Bauru: Astral Cultural, 2022, p. 16-57.

MOGROVEJO, Norma. O queer, as mulheres e as lésbicas na academia e no ativismo em Abya Yala. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: sexualidades no sul global. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 33-57.

MOURA, Ivana. Transfiguração da carne – Crítica da peça Carnes Tolendas, do grupo Banquete Escênico Daniele Avila Small. **Revista Questão de Crítica**. 2014. Disponível em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/carnes-tolendas-retrato-escenico-de-un-travesti/>. Acesso em: 02 jan, 2025.

MOLINARI, Beatriz. Cómo es "El cabaret de la Difunta Correa", la nueva obra de Camila Sosa Villada. **LaVoz**, jun. 2017. Disponível em: <https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/como->

es-el-cabaret-de-la-difunta-correa-la-nueva-obra-de-camila-sosa-villada/. Acesso em: 02 abr. 2025.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NERY, João W.. A viagem solidária. *In*: MOIRA, Amara; NERY, João W.; ROCHA, Márcia; BRANT, Tarso. **Vidas trans**: a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social. 2. ed. Bauru: Astral Cultural, 2022. p. 58-98.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-20.

OCHOA, Marcia. Cidadania perversa: divas, marginalização e participação na “localização”. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: sexualidades no sul global. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 135-157.

OLIVEIRA, Eliza Terrie de. “**A fúria travesti e a festa de ser travesti**”: uma análise do realismo mágico em O Parque das Irmãs Magníficas, de Camila Sosa Villada. Orientadora: Mariese Ribas Stankiewicz. 2023. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Pato Branco, 2023. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/34092/1/furiafestatravesti.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2025.

PAIXÃO, Fernanda. **Argentina**: pessoas trans apontam conquistas, mas discriminação ainda é predominante. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/03/31/argentina-pessoas-trans-apontam-conquistas-mas-dizem-faltar-muito-para-aceitacao>. Acesso em: 02 de jan. 2025.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: sexualidades no sul global. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 89-110.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERUCHI, Juliana. Prefácio. *In*: JESUS, Jaqueline Gomes de *et al.* **Transfeminismo**: teorias e práticas. 1. ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

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

RIBEIRO, Jackeline Fernanda Ferreira. **Da fúria à festa travesti**: a expressão da (contra)marginalidade em “O Parque das Irmãs Magníficas”. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Émile Cardoso Andrade. 2024. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) –

Campus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2024. Disponível em: <https://www.bdttd.ueg.br/handle/tede/1601>. Acesso em: 05 jan. 2025.

ROCHA, Márcia. A luta pela aceitação. In: MOIRA, Amara; NERY, João W.; ROCHA, Márcia; BRANT, Tarso. **Vidas trans: a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social**. 2. ed. Bauru: Astral Cultural, 2022. p.100-135.

SAMUDIO, J. M. P. O primeiro ato: a trans/escritura de Camila Sosa Villada. **Revista Periódicus**, v. 2, n. 19, p. 193–205, 2023. DOI: 10.9771/peri.v2i19.54785. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/54785>. Acesso em: 05 nov. 2024.

TEATRO KABUKI. A Pinça. O Ladrão de Espada. A Aldeia Ninokuchi. Direção: Massaro Inoue. Intérpretes: Nakamura Matagoro *et al.* Teatro Nacional Sala Villa Lobos, Brasília, 7 e 9 de abril de 1986. Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 11 a 14 de abril de 1986. Libreto da peça disponível em: [https://culturaartistica.org/wp-content/uploads/2021/04/2\\_Apres\\_1114\\_1115\\_KabukiTeatro.pdf](https://culturaartistica.org/wp-content/uploads/2021/04/2_Apres_1114_1115_KabukiTeatro.pdf). Acesso em: 18 jul. 2025.

VILLADA, Camila Sosa. **A namorada de Sandro**. Tradução de Joca Reiners Terron. 1. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2024a.

VILLADA, Camila Sosa. **A viagem inútil: trans/escrita**. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Fósforo, 2024b.

VILLADA, Camila Sosa. **Las malas**. Buenos Aires: Tusquets Editores S.A, 2019.

VILLADA, Camila Sosa. **O Parque das Irmãs Magníficas**. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Planeta, 2021.

VILLADA, Camila Sosa. **O Parque das Irmãs Magníficas**. Tradução de Joca Reiners Terron. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2021.

VILLADA, Camila Sosa. **Sou uma tola por te querer**. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

VILLADA, Camila Sosa. **Tese sobre uma domesticação**. Tradução de Silvia Massimini Felix. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024c.

VILLADA, Camila Sosa. Correa suelta. [Entrevista cedida a] Gabriela Cabezón Cámara. **Página12**, dez. 2017. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/80847-correa-suelta>. Acesso em: 02 abr. 2025.