

"Sou una mulher com o corpo de homem. É este meu grande drama": Gênero e travestismo em *A confissão*, de Bernardo Santareno

"I am a man with the body of a woman. This is my big drama":
Gender and transvestism in *The confession*, by Bernardo Santareno

MG. SOLANGE S. SANTANA. Universidade Federal da Bahia, Salvador de Bahía, Brasil.
professorasolange@hotmail.com
Recibido el 24 de marzo de 2014 - Aceptado el 24 de junio de 2014

RESUMEN

Na dramaturgia de Bernardo Santareno (1920-1980), a vida é sempre permeada por embates: de um lado, as normas regulatórias da conduta social, os discursos hegemônicos; de outro, personagens singulares à margem do “ideal”, destoantes. Entre cenas e atos, mulheres, gays, travestis, lésbicas, garotas e garotos de programa, ainda que sejam estorvadas, oprimidas e censuradas, problematizam o lugar social destinado a elas, além de questionar os códigos de conduta que regem a vida social e sexual. Neste trabalho, debruçarei sobre o texto *A confissão*, dramático de apenas um ato que compõe o volume *Os Marginais e a Revolução*, escrito pelo dramaturgo português, em 1979. A partir da análise das personagens principais – a travesti Françoise e o Confessor, representante da

Igreja católica –, o presente texto se divide em duas partes. Na primeira, tomo de empréstimo um importante operador de leitura para o campo dos Estudos Culturais – o termo *entre-lugar* (SANTIAGO, 2002) –, porque acredito que a personagem Françoise pode ser melhor compreendida como um ser singular que o corporifica, uma vez que provoca a dispersão das premissas e princípios da matriz cultural heteronormativa; além de significar a resistência do sujeito às regras, às normas que o empurram para o terreno do inumano. Na segunda parte, trato de gênero, travestismo e os investimentos para a rematerialização do corpo com o objetivo de pensar como esta personagem, em comparação com as drag-queens, aponta para o paradoxo da condição travesti de que fala, por exemplo, Miskolci e Pelúcio (2007). Ainda que Françoise lute para ser respeitada em sua *diferença*, pode-se perceber uma vontade de poder contingenciada pelo discurso social inerente à matriz cultural heteronormativa. Este trabalho, pois, tem como base teórica os estudos sobre homoerotismo, gênero e a teoria *queer*.

Palavras-chave: Bernardo Santareno. Homoerotismo. Gênero. Corpo. Travestismo.

ABSTRACT

In the dramaturgy of Bernardo Santareno (1920-1980), life is always subject by conflicts: for example, by the regulatory rules of social conduct and the hegemonic discourses; and also, by the unique characters on the border of the "ideal", dissonant. Among scenes and acts, women, gays, transvestites, lesbians, prostitutes and rent boys, even if they are hindered, oppressed and censored, problematize their social place, besides questioning the conduct codes that governed the social and sexual life. In this work, I'm going to concentrate on the text *A confissão*, a dramatic text of just one act that is part of the volume *Os Marginais e a Revolução*, written by the Portuguese playwright in 1979. From the analysis of the main characters – Françoise, the transvestite and the Confessor, representative of the Catholic Church –, this paper is divided into two parts. In the first part, I borrow an important operator for reading Cultural Studies – the term "*in-between place*" (SANTIAGO, 2002) –, because I believe that the character Françoise can be best understood as a unique being who embodies the *in-between place*, since it causes the dispersion of the assumptions and principles of heteronormative cultural matrix, besides meaning the resistance of the subject to the rules, the rules that only push oneself into the field of the inhuman. In the second part, I talk about gender, transvestism and the investments for rematerialization of the body in order to think how this character, in comparison with the drag queens, points to the paradox of the transvestite condition from which he/she speaks, for example, Miskolci and Pelúcio (2007). Although Françoise fights to be respected in her *difference*, one can perceive a will of power limited by the social discourse inherent to the heteronormative cultural matrix. This work, therefore, has as theoretical basis studies based on homoeroticism, gender and *queer* theory.

Key Words: Bernardo Santareno. Homoeroticism. Gender. Body. Transvestism.

1. O entre-lugar: Françoise

Na dramaturgia de Bernardo Santareno (1920-1980)¹, a vida é sempre permeada por embates: de um lado, as normas regulatórias da conduta social, os discursos hegemônicos; de outro, personagens singulares à margem do “ideal”, destoantes. Entre cenas e atos, mulheres, gays, travestis, lésbicas, garotas e garotos de programa, ainda que sejam estorvadas, oprimidas e censuradas, problematizam o lugar social destinado a elas, além de questionar os códigos de conduta que regem a vida social e sexual.

Para este trabalho, uso como corpus de análise *A confissão*, dramático que integra o volume **Os Marginais e a Revolução**, escrito pelo dramaturgo em 1979. Confesso que desejei que, em virtude de ter sido produzido depois da Revolução dos Cravos – movimento que derrubou a ditadura salazarista em 1974 –, a vontade de enquadramento do sujeito, irredutivelmente heterogêneo, já não fosse uma prática tão corriqueira. O título do volume – **Os Marginais e a Revolução** – contudo, já aponta que, sem adotar um ponto de vista de todo pessimista, o dramaturgo português dá a entender que o período pós-Revolução continuava a ser permeado pela exclusão e pela opressão, embora com outros novos (velhos) fins e por outros novos (velhos) meios.

A Revolução dos cravos, é fato, não ocorreu para todos nem se constituiu em uma via de libertação para as minorias. Por outro lado, o otimismo de Sophia de Mello Breyner Andresen, presente no poema *25 de abril*², parece ter sido compartilhado por muitos sujeitos excluídos socialmente. Nesse sentido, a dramaturgia de Santareno, numa perspectiva mais crítica, revela que as estruturas de poder e seus representantes ainda não aceitavam que o tecido social fosse feito de retalhos e diferenças. Não obstante, o teatrólogo recria personagens que ousam emergir da noite e do silêncio para falar (quando não gritar) e ocupar outros espaços.

Num desses lugares – o confessionário de uma Igreja católica –, encontraremos a travesti³ Françoise buscando a absolvição de seus pecados, a saber: tentar o suicídio duas vezes porque seu companheiro, Tony, a abandonara; roubar uma bolsinha de prata de Dominique, a dona da boate

¹ Pseudônimo de Antônio Martinho do Rosário, médico psiquiatra e escrito português. Bernardo Santareno inicia sua vida literária com o livro de poesias *A morte na raiz*, em 1954, e até o ano de sua morte produziu dezenove textos dramáticos, divididos em dois ciclos, além de três quadros para o teatro de revista. Consoante Luiz Francisco Rebello (1987), no que convém chamar 1º ciclo da obra santareniana, escrito entre 1957 e 1962, predomina o esquema dramático tradicional aristotélico, de feição realista-naturalista, enquanto no 2º, com peças escritas a partir de 1966, percebe-se a evolução daquela fórmula dramática para a narrativa, na linha do teatro épico brechtiano.

² “Esta é a madrugada que eu esperava/ O dia inicial inteiro e limpo/ Onde emergimos da noite e do silêncio/ E livres habitamos a superfície do tempo” (ANDRESEN, 2004, p. 618).

³ Ainda que o dramaturgo Bernardo Santareno utilize o substantivo *travesti* como pertencente ao gênero gramatical masculino, seguiremos a perspectiva adotada por Marcos Benedetti, utilizando o termo no sentido feminino. Adota-se, assim, uma atitude política, uma vez que uma das reivindicações dos movimentos organizados é justamente o respeito e a garantia da construção do feminino entre as travestis e transexuais (BENEDETTI, 2005).

em que trabalhava; e se colocar, durante os shows, à frente de Marlene para que o público não visse sua performance. Em nenhum momento, adianta, a personagem de *A confissão* deseja renunciar ou negar sua sexualidade.

É possível, logo que Françoise entra em cena, flagrar desejo e sofrimento se entrecruzando para construir uma trama que, aos poucos, promoverá o deslocamento e o descentramento de alguns princípios estabelecidos sobre sexo, gênero e sexualidade. Veja-se:

(... O confessor tosse, assoa-se e espera o próximo penitente. Aproxima-se Françoise, La Belle Françoise: travesti loiro, vestido de negro e roxo, com o exagero habitual de maquilagem, rendas, veludos e cetins. Junto do confessionário, hesita: vai para se confessar no lugar destinado às mulheres, arrepende-se, decidida, ajoelha-se no lado dos homens. O padre está perplexo).

FRANÇOISE (*benzendo-se, nervosa, muito penitente*): Abençoi-me, Padre, porque sou pecadora...

CONFESSOR (*irritado, contendo-se*): Desculpe, mas não deve ajoelhar-se aqui. As senhoras confessam-se daquele lado, por detrás da separatória. Aqui, só posso confessar os homens.

FRANÇOISE (*suspirando, trágica*): Mas eu sou homem...

CONFESSOR (*espantado*): Como, homem?!

FRANÇOISE: Sou. Infelizmente. Melhor dizendo. Sou uma mulher com corpo de homem. É este o meu grande drama!

CONFESSOR (*que julga compreender*): Anh, compreendo...! É uma mulher homossexual, é isso?

FRANÇOISE (*exagerada*): Não padre, que horror! Eu só gosto de homens.

CONFESSOR: Mas então?!... Fale claro, por amor de Deus! É um homem vestido de mulher? Será possível?!

FRANÇOISE: Sim, Padre, para meu sofrimento, (*batendo no peito*) meu grande, meu tão grande sofrimento!

CONFESSOR (*bruto*): E vem confessar-se assim, nessa figura?! A confissão é um sacramento, não é uma teatrada, ou um jogo de carnaval! Não posso confessar nesse estado.

FRANÇOISE (*aflita*): Qual estado?

CONFESSOR: Assim com vestes de mulher!

FRANÇOISE: Mas eu, verdadeiramente, sou mulher! É a minha natureza autêntica, mais profunda...

(SANTARENO, 1987, p. 169-171).

De antemão, pode-se perceber que Françoise, travesti que atua como dançarina, depara-se com um Confessor que reitera o discurso hegemônico, reafirma a heteronormatividade compulsória, conferindo, ainda que sub-repticiamente, um lugar de abjeção aos sujeitos de sexualidades desviantes. Age, assim, engendrado pelo poder de Deus, como representante do corpo social que reiteradamente objetiva enquadrar, subordinar e regular. O modo sobre o qual este aniquilamento é conservado (no

sentido de sustentado e reiterado) por práticas discursivas regulatórias, contudo, produz tensões, extravios e recusas quase sempre críticas e subversivas.

Travestir-se é subversivo. Basta revisitar a Bíblia, especificamente o Antigo Testamento, e encontrará a apresentação externa de si como alguém pertencente ao sexo “oposto” como uma prática estigmatizada. Em Deuteronômio 22: 5, entre outras, há a seguinte lei: “A mulher não se vestirá de homem, nem o homem se vestirá de mulher, porque aquele que tal faz é abominável diante do Senhor” (BÍBLIA, 2001, p. 223-224). Ainda que se refira aos dois gêneros, a condenação era mais severa para o homem que se travestia porque a mulher era considerada um ser de segunda categoria.

O trânsito entre os gêneros, no entanto, foi e continua sendo aceito em alguns contextos específicos como no teatro, desde a Grécia; e nas festas populares, entre elas, o carnaval. No palco, essa prática iniciou-se porque a mulher, considerada um ser inferior, era proibida de atuar. Já no carnaval, os foliões aproveitam o relaxamento das normas sociais para praticar o travestismo e a paródia de gênero. Desse modo, nota-se que, ao dizer que “a confissão é um sacramento, não é uma teatralidade ou um jogo de carnaval!” (SANTARENO, 1987, p. 170), o Confessor assevera que, à exceção desses contextos específicos de tempo e de espaço, vestir-se como o gênero oposto continuava sendo uma prática abominável. As roupas, signos de gênero e *status*, ainda regulam e determinam fronteiras.

Ademais, a confissão, avisa-nos Michel Foucault, é um ritual de discurso “[...] onde a enunciação em si [...] produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação” (FOUCAULT, 1988, p. 71). Mas, como essa vontade de ordenação pode sobrepor-se aos sujeitos que vivem à deriva? Disfarçar, fantasiar, mascarar, contrafazer, emendar, falsificar, mudar, torcer, transformar, trocar: eis Françoise – o descontínuo que não conta com a compreensão, mas rasga o tecido social heteronormativo, deixando arestas críticas e afiadas por onde passa. Eis a ambiguidade que sai dos bastidores também para tornar ilegíveis os valores e práticas discursivas constantemente reiteradas. Por outro lado, sua vida, indubitavelmente, aponta para um sistema social em que sujeitos singulares quase sempre são condenados ao desamparo, quando não à destruição.

Françoise, tal qual os negros na época do apartheid explícito e legitimado, exatamente como as travestis e transexuais ainda hoje, é o incômodo, o inconveniente, o que embaraça as categorias, sempre dicotômicas, seja de gênero e etnia, seja de classes sociais. Como pudemos comprovar, desde o segundo livro de leis da Bíblia, habitualmente somos submetidos, ao mesmo tempo em que escamoteamos à categoria de sexo, ou seja, “à prática regulatória que produz os corpos que governa” (BUTLER, 2001, p. 155). Nesse sentido, é possível flagrar a encruzilhada em que se encontra Françoise: há o desejo que a impulsiona para o lugar destinado às “mulheres”, mas como se vê como

o inviável-ininteligível no contexto em que se encontra, retorna ao enquadramento compulsório delegado a seu corpo.

A performatividade, ou melhor, “o poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constrange” (BUTLER, 2001, p. 155), contudo, não impede a instabilidade. Nesse sentido, ainda que a hesitação de Françoise acabe, de certa forma, reforçando as práticas regulatórias de gênero e de sexualidade, paradoxalmente, sua visibilidade e materialidade evidenciam “o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades” (LOURO, 2008, p. 23). Estas “posições-de-sujeito”, problematizadas por Stuart Hall, são reafirmadas em *A confissão* como

[...] as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora sabendo [...] sempre que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem nunca ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que nelas são investidos (HALL, 2000, p. 112).

No caso de Françoise, não obstante ser socialmente convocada a assumir o lugar destinado a seu sexo, ela só o fará para não constranger o Confessor. Não investe, é fato, nessa identidade, mas assujeita-se, temporariamente, para não gerar o incômodo e a perplexidade. No entanto, ao assumir uma posição-de-sujeito que não condiz com seu desejo – “eu sou homem” – a personagem nada mais faz do que repetir um discurso que a precede, impondo a si um gênero com o qual não se identifica. Entretanto, ainda que a “realidade” seja constituída pela linguagem (AUSTIN, 1990), o ideal – ou melhor, o sujeito inteligível – não é constatado pelo representante da Igreja católica.

Não obstante um homem vestido de mulher ser inconcebível à luz dos princípios religiosos e ainda que as identidades sejam apenas representações que excluem e transformam o diferente em abjeto, Françoise desliza-se daquela posição para outra ao afirmar: “– Mas eu, verdadeiramente, sou mulher! É a minha natureza autêntica, mais profunda” (SANTARENO, 1987, p. 171). Veja-se que, ao falar em natureza, a personagem não se refere a um aspecto incontornável contra o qual não se pode operar nenhuma modificação porque, nesse caso, não se trata da natureza anatômica, mas daquela que diz respeito ao desejo. Logo depois, é possível observar que, ao explicar o motivo de sua hesitação diante dos lugares predeterminados, Françoise também problematiza as categorias de gênero:

FRANÇOISE: Sim, Padre. Eu hesitei. Entre duas mentiras, escolhi a que as pessoas acham mais verdadeira! Porque, para todos os efeitos, enquanto eu não for operada, sou um cidadão do sexo masculino (*careta de repugnância*). Está assim no bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos...! Estou constantemente a ser traumatizada com um nome horrível – Francisco, Francisco Caetano! – que é, infelizmente, o meu verdadeiro nome. Claro, que isto é só nos papéis; porque na vida, nos contatos pessoais, toda a gente me conhece por Françoise! [...]

Mas, enfim, oficialmente, sou Francisco (*careta*). Por isso, para ser mais verdadeira, vim aqui para o genuflexório dos homens... (*Levantando-se*) Mas agora, visto que o Padre me põe à vontade, vou já para o lado das senhoras, reencontro a minha identidade... (*executa*) Jesus, Maria, José, que grande alívio!

(SANTARENO, 1987, p. 172).

Nota-se que a personagem coloca os sujeitos viáveis, portanto, as categorias de gêneros, sob rasura: são duas mentiras. Devido a sua ambiguidade, Françoise ainda sabe que não se enquadra em nenhum dos gêneros disponíveis e respeitados socialmente. As travestis, de acordo com o ponto de vista da dançarina, “não são ‘homens de verdade’ [...] tampouco são mulheres [...]”. São ‘outra coisa’, uma ‘coisa’ difícil de explicar porque tendo nascido ‘homens’, desejam se parecer com mulheres, sem de fato ser uma, isto é, ter um útero e reproduzir” (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 262). No seu caso, mais especificamente, escolher entre o lugar destinado aos homens e aquele destinado às mulheres é escolher uma mentira, já que é o próprio entre-lugar de gênero.

Assim, o discurso da personagem fissa o binarismo homem/mulher inerente à matriz cultural heteronormativa, além de fazer alusão ao processo de assumir um sexo pelo qual passamos desde o nascimento, uma vez que “menino” e “menina”, “ele” ou “ela”, já são enunciados performativos iniciadores (BUTLER, 2001; 2002a). Sabe-se que, por meio dessa interpelação de gênero, a criança, até então um ser neutro, é levada para o domínio da linguagem, para um campo discursivo determinado. Logo depois, é preciso nomear o ser – Francisco, Márcio, Solange, Marcela...

Sobre este aspecto da constituição dos gêneros, Umberto Eco é categórico ao dizer que os nomes próprios são “[...] puros ganchos para pendurar descrições definidas [que] provêm de um repertório de comportamentos e ações” socialmente condicionados (ECO, 2006, p. 46). E se dizer é fazer, e para construir um gênero é preciso reiterar sempre as marcas que o constitui, o processo não termina por aí. Meninas brincam com bonecas, casinhas, panelas; meninos, com carros e bolas. Em outras palavras, “o mundo infantil se constrói sobre proibições” que objetivam “preparar as crianças para a vida heterossexual” (BENTO, 2002, p. 75)⁴. E se o sujeito, por acaso, cruzar o espaço simbólico do outro, a repreensão virá de toda a comunidade, sempre atenta aos desvios, às rasuras que podem se insinuar já na infância.

Mas, ainda que aquela interpelação fundante de que fala Butler (2001; 2002a) seja reiterada por várias instâncias de poder constantemente, posso dizer que nomear uma criança de Francisco,

⁴ El mundo infantil se construye sobre prohibiciones. Esta pedagogía de los géneros tiene como objetivo preparar a los pequeños para la vida heterossexual construida desde la ideología de la complementariedad de los sexos. Es como si las confusiones en los roles provocasen, de una forma directa e inmediata, perturbaciones en la orientación sexual (BENTO, 2002, p. 75).

Márcio, Solange ou Marcela a tornará um sujeito viável, já enquadrado em uma das categorias de gênero? Françoise nos prova que nem sempre. Ademais, a meu ver, quando Françoise diz que “reencontrou sua identidade”, ainda que o processo de identificação opere por meio da *différance*, ao invés de fechar ou marcar fronteiras simbólicas preestabelecidas, ela desestabiliza “os efeitos de fronteira” (HALL, 2000).

Em verdade, a noção de identidade já não dá conta das pluralidades de práticas de gênero, se é que deu em algum momento. Nesse sentido, reencontrar sua identidade é estar no lugar destinado à mulher; é autorreconhecer-se como singular. Ademais, a aparência, para ela, não é apenas uma ilusão. Pelo contrário, é devido a sua aparência que Françoise se aproxima daquilo que comumente se entende por mulher. Desse modo, a personagem coloca a noção de natureza sob rasura, uma vez que a destotaliza, deslocando-a como marca inscrita no corpo para o domínio do desejo. Negocia as rotas de fuga.

Contudo, antes de Françoise, a construção de identidades já operava pelo jogo de exclusão. Assim, mas não só por isso, não é possível que um representante da Igreja católica a reconheça como sujeito desejante, tampouco verifique a força de sua citação, uma vez que o ato linguístico é desautorizado. Ademais, o discurso do Padre reitera

a matriz cultural, por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível, [e] exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’, isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’ (BUTLER, 2010, p. 39).

Se para Françoise dizer é fazer; para o Confessor, seu discurso e sua presença apenas se configuram como uma “teatrada” ou um jogo de carnaval. Ainda assim, ao longo da fronteira, move-se o ilícito: “Sou uma mulher com corpo de homem”. Logo, redesenha-se o entre-lugar: Françoise, uma vez que a personagem expõe tantos as variantes formais de gênero quanto subverte a noção imóvel de verdade e de sacralização do “original”. Entre a rebelião e a obediência, entre a submissão às normas e a agressão, naquele lugar aparentemente sagrado, a personagem cria a tensão, a fissura, além de rasurar a declaração anterior – eu sou homem –, deslocando-se de uma frágil zona de conforto para o domínio do abjeto. Vejamos mais detalhadamente como Françoise subverte ao mesmo tempo em que legitima as normas de gênero.

2. Françoise em trânsito...

“Nós ficamos mais autênticas quanto mais nos parecemos com o que sonhamos que somos”.

(Agrado, em **Tudo sobre minha mãe**, de Pedro Almodóvar)

Sem dúvida, as travestis e transexuais desconstroem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo binarismo de gênero. Contudo, em virtude de os gêneros heterossexualizados serem formados por práticas regulatórias, psíquicas e performativas, “desnaturalizar a identidade de gênero pode ser provocativo e desestabilizador, mas não é capaz por si só de modificar a norma” (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 257). Por consequência, a estilização do corpo, os gestos e os movimentos corporais, ou melhor, o corpo “fabricado” ou “montado”, no campo da heterossexualização naturalizada dos corpos, só será compreendido como uma afronta ao corpo “real”, ainda que compartilhe sistemas simbólicos socialmente significativos para os gêneros (BENTO, 2002).

Não é novidade que, em nossa cultura, a roupa e o sujeito estão intimamente conectados, sendo um a expressão do outro. Meninas ainda usam rosa. Meninos, azul. Portanto, a lei continua sendo imposta e reiterada incansavelmente. Toda regra, contudo, pode ser burlada. Retomemos a rubrica que descreve Françoise quando chega à Igreja: “*Aproxima-se Françoise, La Belle Françoise: travesti loiro, vestido de negro e roxo, com o exagero habitual de maquilagem, rendas, veludos e cetins*” (SANTARENO, 1987, p. 169). Ora, a agência da personagem sobre o que cobre seu corpo, ainda que não possua o poder de modificar o sistema de gênero, deixa claro que “a/o travesti subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo de gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero” (BUTLER, 2013, p. 195). Em virtude disso, Françoise promove a desnaturalização ao mesmo tempo em que mobiliza as categorias de gênero, tornando-se um ser singular que produz a diferença.

A atuação dos sujeitos travestis e transexuais, por consequência, permite que a noção de paródia de gênero seja problematizada. Importa, de antemão, esclarecer que em **Problemas de gênero**, ao tratar da repetição dos construtos heterossexuais nas culturas sexuais gays, Butler salienta o *status* construído do chamado heterossexual “original”, chegando a conclusão de que “o gay é para o hétero não o que uma cópia é para o original, mas, em vez disso, o que uma cópia é para a cópia. A repetição imitativa do ‘original’ [...] revela que o original nada mais é do que a paródia da ideia do natural e do original” (BUTLER, 2013, p. 57). Crucialmente, é importante frisar que a paródia de gênero de que trata Butler não pressupõe a existência de um original que está sendo parodiado tampouco a agência voluntária de um “eu”, mas revela que os sujeitos sociais são construções

condicionadas pela matriz heteronormativa, por meio de códigos linguísticos e representações culturais (LAURETIS, 1994).

Dito isto, inicialmente, tentarei pensar Françoise em comparação com as *drag-queens* para analisar o paradoxo da condição travesti de que fala, por exemplo, Miskolci e Pelúcio (2007). Assim, será possível perceber que, de forma macro, e levando em consideração o binarismo de gênero, as *drag-queens* encenam a paródia de gênero porque “imitam e exageram, aproximam-se, legitimam e, ao mesmo tempo, subvertem o sujeito que copia” (LOURO, 2008, p. 85). Da mesma forma, muito mais do que uma prática que desmantela a presunção heterossexual por meio do excesso, algumas performances *drags* possibilitam uma “crítica do regime unívoco do sexo, ou seja, a distinção entre a verdade ‘interna’ da feminilidade, considerada como uma disposição psíquica ou um núcleo do Eu, e a verdade ‘externa’, considerada como aparência ou representação” (BUTLER, 2002a, p. 69)⁵. A performatividade das *drag-queens*, por isso, expõe as práticas regulatórias pelas quais os gêneros são construídos e forjados nos corpos.

Mas é possível pensar Françoise, o sujeito travesti, tal qual a *drag-queen*? Vejamos. A partir da exteriorização de gênero, tanto a/o *drag* quanto Françoise passam por um processo minucioso de montagem do corpo, utilizando-se de técnicas que camuflam o pênis, por exemplo. Há ainda o uso de vestimentas exuberantes, muita maquiagem e acessórios que, sem dúvida, perturbam as associações binárias sexo/gênero, sexo/performance e gênero/performance. Mas “a drag é, fundamentalmente, uma figura pública, isto é, uma figura que se apresenta e surge como tal no espaço público” (LOURO, 2008, p. 84). Françoise, por sua vez, não vive uma personagem, ainda que denuncie (mesmo sem intencionalidade) que “o gênero é sempre uma construção e aprendizado” (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 260). Sigamos.

Ainda que realize atos performáticos relacionados ao feminino, a *drag* é uma personagem que não quer ser confundida com uma mulher. Já Françoise, porque se encontra submersa em uma heterossexualidade normalizadora, se reconhece como um homem que faz e fará muitos investimentos para se “passar por mulher”. Observe:

CONFESSOR (*tentando dominar a situação*): Bom, esteja calma. Responda-me com sinceridade. Diga só sim, ou não. É verdade que não é o que parece?

FRANÇOISE: Sim, é verdade.

CONFESSOR: Bom. Quer portanto dizer que não é uma mulher?

FRANÇOISE (*sincera, angustiada*): Sou e não sou. Porque eu...

CONFESSOR (*benzendo-se*): Ai, Minha Nossa Senhora!... Responda: é ou não é anatomicamente uma

⁵ Mi discusión sobre el drag, sin embargo, se centraba mucho más en una crítica del régimen unívoco del sexo, un régimen dominante que considero heterosexist: me refiero a la distinción entre la verdad “interna” de la feminidad, considerada como una disposición psíquica o un núcleo del Yo, y la verdad “externa”, considerada como apariencia o representación (BUTLER, 2002a, p. 69).

mulher?

FRANÇOISE: Anatomicamente, não sou.

CONFESSOR: Bom. É então um homem?

FRANÇOISE: Anatomicamente, sou. Infelizmente. E por pouco tempo, se Deus quiser! Já tenho a operação marcada, em Londres.

CONFESSOR: Que operação?

FRANÇOISE (*envergonhada*): Mudança de sexo. Vão tirar-me isto e fazer uma vagina artificial. Artificial é uma maneira de dizer, porque em mim é natural, a coisa mais natural do mundo [...]

(SANTARENO, 1987, p. 171).

Ora, é perceptível que o Confessor reduz o gênero à aparência superficial, porque reconhece em Françoise padrões e referenciais culturais. A tensão, contudo, é recorrente para a maioria dos sujeitos travestis: dá-se pelo conflito entre “ocultamento e descoberta que se fundamenta em outra tensão: ou se é homem ou se é mulher, e a prova [será sempre] o corpo anatômico, substantivo, objetificado” (MALUF, 2002, p. 145). Nesse sentido, Françoise tem a sua história de vida marcada por conflitos, já que não pode se afirmar nem se reconhecer como o gênero desejado diante do espelho.

Em verdade, vivencia um processo de fabricação que ainda não foi finalizado, marcado pela abjeção a seu corpo, “donde os principais signos corporais que localizam os sujeitos no mundo, as genitálias, são as causas de excluir-la do mundo visível dos gêneros” (BENTO, 2002, p. 72-73)⁶. Em virtude disso, mesmo que seu corpo a todo instante esteja sendo rematerializado – afinal, tomava hormônios e injetou parafina para criar seios –, o projeto de construção do novo (velho) corpo está limitado pelos imperativos heteronormativos.

A dúvida, portanto, em se decidir entre dizer se era homem ou mulher, muito frequente entre os sujeitos trans e travestis, só vem a constituir Françoise como uma identidade em crise. Num mundo permeado e guiado por categorias binárias, a personagem sabe que não há lugar para seu corpo. Para tanto, ela acredita que é preciso “estampar atributos físicos tidos como legítimos da mulher biológica, [além de] investir em uma educação corporal e moral que conforma um *ethos* próprio” (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 261). Tudo isso para se tornar mulher.

Outro aspecto importante, presente no trecho supracitado de *A confissão*, é o uso do pronome demonstrativo “isto”, usado pela personagem para se referir ao pênis, o que expõe sua rejeição a uma

⁶ Berenice Bento, em sua pesquisa, entra “en contacto con historias de vida marcadas por conflictos, por no saber quién se es, por no reconocerse delante del espejo vivenciando un proceso de construcción de una auto imagen marcada por la abyección a su propio cuerpo, donde los principales signos corporales que localizan los sujetos en el mundo, los genitales, son las causas de sacarles del mundo visible de los géneros” (BENTO, 2002, p. 72-73).

parte de seu corpo que delimita as possibilidades de vivenciar o gênero “mulher”. Por isso, mais do que dar vida através de um ato linguístico (AUSTIN, 1990), a palavra “pênis” parece promover o retorno de Françoise a uma categoria que despreza, reforçando ainda mais a crise em que vive. Por isso, se o pênis é o marcador sexual que a impossibilita de assumir o feminino, esta parte de seu corpo deve ser extirpada. Em seu lugar, fabricarão uma vagina, ou seja, aquilo que ela acredita que afirmará sua corporalidade como veículo e sentido da experiência. Ou de modo mais material possível, o corpo com a aparência do que deseja ser. Sim, o corpo é um signo cultural. E na nossa cultura a presença da vagina ou do pênis pressupõe um sexo e um gênero. Uma trajetória predeterminada!?

Faz-se necessário também enfatizar que a ironia de Françoise, ao explicitar que “artificial é uma maneira de dizer, porque em mim é natural, a coisa mais natural do mundo [...]” (SANTARENO, 1987, p. 171), rompe com a oposição entre falso e verdadeiro. Nesse sentido, a personagem revela que o “natural” em seu corpo é justamente a intervenção, ou melhor, o processo de transformação pelo qual passa(rá). Seu posicionamento e a ironia com que trata o processo de construção do corpo remete-me, assim, ao monólogo da personagem Agrado, do filme **Tudo sobre minha mãe**, de Pedro Almodóvar, uma vez que também problematiza a noção de autenticidade dos gêneros⁷. Veja-se:

Chamam-me de Agrado porque, a vida inteira, só pretendi tornar a vida dos outros agradável. Além de agradável, sou muito autêntica. Olhem só que corpo. Tudo feito sob medida. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Jogados no lixo, no ano seguinte ficou assim depois de outra surra. Sei que me dá muita personalidade, mas, se soubesse antes, não mexeria nele. Continuo. Peitos: dois, porque não sou nenhum monstro. 70 mil cada um, mas eles já estão superamortizados. Silicone em lábios, testa, maçãs do rosto, quadril e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, porque eu já perdi as contas. Redução de mandíbula: 75 mil. Depilação definitiva a laser. As mulheres também vêm dos macacos. Tanto ou até mais que os homens. 60 mil por sessão. Dependendo de quanto cabeluda se é. O normal é entre duas a quatro sessões. Mas, se é uma diva do flamenco, precisará de mais, claro. Bem, como eu estava dizendo, sai muito caro ser autêntica. E, nestas coisas, não se deve ser avarenta. Porque nós ficamos mais autênticas quanto mais nós nos parecemos com o que sonhamos que somos (ALMODÓVAR, 1999).

Levando em consideração o processo de construção do corpo pelo qual passa as personagens, é possível perceber que o corte físico e os investimentos corporais também são simbólicos, uma vez que acreditam que eliminarão signos corporais que as denunciam como membros do gênero masculino. A diferença entre as duas é que Agrado não pretende realizar a cirurgia de transgenitação. Em razão de atuar durante muito tempo como prostituta, sua justificativa é que “as operadas não têm

⁷ Para um melhor entendimento da temática no filme de Almodóvar, ver MALUF (2002).

trabalho. Os clientes gostam das pneumáticas e bem dotadas”, ou seja, preferem “um par de seios duros como pneus bem cheios e uma boa bunda” (ALMODÓVAR, 1999). Françoise, por sua vez, deseja a cirurgia, uma vez que acredita que encontrará uma categoria com a qual poderá falar de si. Reivindicar a vagina é, portanto, requerer o direito ao que ela acredita ser a identidade de gênero feminina. Desse modo, a personagem, ainda que desestabilize o binarismo sexo/gênero, “paradoxalmente, o reforça em seus discursos e ações” (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 261).

Por outro lado, tal qual um sujeito à deriva, importa ver também que Françoise, ao desejar atingir outra corporalidade, desvela a fictícia unidade universal no que tange à construção das identidades feminina e masculina. Assim, aponta para o fato de “o sujeito ser múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p. 208). Ao longo da fronteira, o ilícito se refaz para implodir “os blocos monolíticos de ‘homem/mulher’, cedendo lugar para uma multiplicidade de possibilidades de construir novos significados para a experiência de gênero” (BENTO, 2002, p. 73-74)⁸. O ser singular, educado na infância como homem, assume-se como travesti, porém busca a transexualidade para se “passar por mulher”. Vê-se assim que esse sujeito vem reestruturando sua identidade, saindo de um polo da matriz heterossexual – ser homem – para o outro – ser mulher – em busca de seu objetivo de feminilização absoluta. Em razão disso, a trajetória de Françoise endossa a matriz cultural heteronormativa, ainda que não seja sua intenção.

O processo de rematerialização dos corpos e de estruturação de uma identidade em crise, contudo, é complexo. Prova disso é que, em virtude de não se enquadrar no sistema de hábitos sociais nem se adequar às demandas formuladas pela sociedade para os sujeitos viáveis, Françoise sofre constantemente com os olhares e os risos inquisidores. Por isso, muito mais do que a realização pessoal, a personagem busca fugir do domínio da abjeção. Veja-se o que ela diz ao Confessor:

FRANÇOISE: [...] Deus criou-me diferente. Por quê? Sou diferente da maioria e tenho de levar esta diferença às costas o resto da vida: é a minha cruz. Tenho de aguentar a minha diferença... com dignidade. Mal eu digo esta palavra, toda a gente se começa a rir. Parece que estou a ouvi-los! É uma gargalhada horrível... uma gargalhada que me corta toda por dentro! (*Levantando a voz*) Eu quero viver a minha diferença com dignidade!

(SANTARENO, 1987, p. 176).

⁸ La inestabilidad y complejidad de la categoría género aumentan cuando hacemos un abordaje considerando las múltiples intersecciones con las clases sociales, étnicas y las sexualidades. Con esto, vemos emerger pluralidades de posiciones de género y los bloques monolíticos de “mujer/hombre” ceden lugar para una multiplicidad de posibilidades de construir nuevos significados para la experiencia de género (BENTO, 2002, p. 73-74.)

Ainda que institua “a repetição estilizada de atos”, Françoise sabe que não goza do *status* de sujeito porque, aos olhos de uma sociedade heteronormativa, o modo como se apresenta presentifica a disputa entre corpo e gênero. Vista constantemente como a imitação degradante da “mulher”, portanto, como uma afronta a um dos polos da matriz heterossexual, a travesti La Belle Françoise encontra-se, como todos os seres considerados abjetos⁹, em zonas de desconforto físico e social. Mas percebam que no final de sua fala, quase gritando, ela reafirma o seu desejo: viver sua diferença com dignidade! Portanto, ainda que sofra com o preconceito, ainda que se saiba diferente, Françoise quer usar seu corpo e viver sua sexualidade com autonomia. Quer ser mulher.

Essa atitude, contudo, não impede que o corpo da personagem, tanto por ser travesti quanto por atuar como prostituta, continue sendo visto como corpo abjeto. Se por um lado, Maria Cecília Patrício define a travesti como “[...] o sujeito que transforma seu corpo, sua estética, com traços do sexo oposto, [...] simulando pertencer ao sexo feminino para cotidianamente viver [...]” (PATRÍCIO, 2002, p. 14), Françoise, devido a sua exclusão social, se define da seguinte forma:

FRANÇOISE: [...] Um travesti não é homem, nem mulher, é um nada. Tem a cor do vestido que lhe vestem. Um travesti vive do sexo e para o sexo. Não tem cabeça. Ninguém quer que ele pense. Um travesti é uma massa de batom, rímel, nádegas e mamas... postças. Diga-me Padre, o que acontece a um preto numa terra de brancos que não gostam de pretos? Claro, o pobre do homem só pensa na cor da sua pele. Muito mais do que os brancos. E normal ser-se branco, nessa tal terra. É o mesmo com os travestis. O sexo invade-os, ocupa-os todos, não lhes deixa nada livre para outras coisas. É assim o travesti...

(SANTARENO, 1987, p. 180)

O discurso de gênero e seu poder, é fato, alicerçam a delimitação daquilo que pode ser considerado humano, diz Butler (2001). Françoise, nesse caso, por não parecer apropriadamente do gênero feminino, sente-se excluída e incorpora o inumano, o que a leva a questionar sua própria humanidade. Em virtude disso,

a *performatividade travesti* não pode ser confundida com uma encenação de gênero, mas sim como reiteração e materialização de discursos patologizantes e criminalizantes que fazem com que o senso comum as veja como uma forma extremada de homossexualidade, como pessoas perturbadas. A partir desta óptica, seu gênero “desordenado” só pode implicar uma sexualidade perigosamente marginal (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 262, grifo nosso).

⁹ Ainda que relute em dar exemplos concretos do que poderia ser considerado corpos abjetos, Butler esclarece que “[...] o abjeto não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (BUTLER, 2002b, p. 161).

Desse modo, e porque vive cerceada por discursos que a marginaliza e que possuem o objetivo de assegurar a hegemonia heterossexual, a materialização de seu corpo – uma massa de batom, rímel, nádegas e mamas postiças –, portanto, não governada pela “autenticidade” de gênero, nos leva a ver que é o corpo viável que produz o corpo abjeto e vice-versa. Como a produção do abjeto não se esgota em Françoise, a personagem ainda recupera outro exemplo do que pode ser considerado a abjeção do corpo: os afrodescendentes. Alude, assim, ao modo pelo qual, durante muito tempo, seus corpos e suas vidas não foram consideradas importantes, sendo lançados ao domínio da exclusão.

Considerações finais

O desejo de enquadramento de Françoise nos deixa, portanto, numa encruzilhada porque, de um lado, ela se constitui num sujeito singular; e de outro, busca a inteligibilidade, ou seja, as condições de reconhecimento como pertencente ao gênero feminino. Berenice Bento, nesse sentido, é categórica quando inquire:

[...] porque exigir das pessoas que vivem a experiência transexual que sejam subversivas, quando também compartilham sistemas simbólicos socialmente significativos para os gêneros? Será que a própria experiência já não leva em si um componente subversivo, na medida em que desnaturaliza a identidade de gênero? (BENTO, 2002, p. 84)¹⁰.

De fato, pode-se entrever a transgressão, uma vez que a personagem rasura a legitimidade das normas regulatórias, destronando-as. No entanto, ainda que a paródia de gênero, no caso da performatividade travesti, não pretenda o riso como um dos seus efeitos, ele pode ser gerado a depender da audiência. Se me desloco para o campo da recepção, consigo flagrar, sob o olhar de uma sociedade heteronormativa, o que a presença de Françoise pode gerar: o riso sarcástico, destruidor e de zombaria.

A título de exemplo, uma das experiências dolorosas pela qual a personagem passou ocorre durante o movimento que depôs o regime ditatorial do Estado Novo. Tomada pela saudade da família e pelo entusiasmo, Françoise decidiu participar das manifestações que ocorriam em praça pública a favor da derrocada da ditadura. Veja-se:

¹⁰ Porque exigir que las personas que viven la experiencia transexual sean subversivas, cuándo también comparten sistemas simbólicos socialmente significativos para los géneros? ¿Será que la propia experiencia ya no lleva en si un componente subversivo, a medida que desnaturaliza la identidad de género? (BENTO, 2002, p. 84).

FRANÇOISE: Foi mais forte do que eu... era a voz do sangue! O pior foi depois. Da primeira vez, eu fui vestida de mulher. Ao princípio tudo bem. Gritei, cantei e até fui capaz de levantar o punho! A certa altura, não sei como, houve um que topou como eu era... disse aos outros... Pronto, foi um rastilho! Até meteu polícia. Pareciam que estavam no circo, a ver o número da pantera! Como é que aquele camarada descobriu minha natureza?! Se calhar, era da família... Da outra vez, resolvi ir vestida de homem. Eu já sabia que era pior mas, enfim, tentei... O Padre nem pode imaginar. A manifestação desfez-se naquele bocado e tudo começou às palmas e às gargalhadas! Tive de fugir.

(SANTARENO, 1987, p. 181).

Observem que Françoise, em outro momento, afirma a sua natureza, não como algo incontornável, mas como o saber e o desejo. Neste trecho, contudo, a personagem observa que a oposição essencialista entre natureza e antinatureza, sob a perspectiva dos sujeitos que se enquadram no ideal da heteronormatividade, continua tomando como parâmetro o corpo anatômico. Nesse sentido, o riso e as gargalhadas são gerados porque Françoise habita o espaço da ambiguidade num mundo regido por binarismos excludentes. Por isso, a personagem sente o peso do olhar dos outros manifestantes sobre seu corpo, percebendo o questionamento e o escárnio que a faz fugir. Fugir para onde, Françoise?

Sabe-se que esta rejeição deve-se ao padrão de normalidade pautado na associação entre sexo e gênero como se fossem a mesma coisa, não admitindo, portanto, nenhuma circunstância de mediação. Ademais, a forma como as pessoas tratam-na só aponta para o fato de que quem não “faz” seu gênero corretamente é sempre punido pela sociedade. Não obstante o vestuário se configurar como indício de uma consciência de si mesma, Françoise vive o dilema de ser prisioneira de um corpo que não reconhece como seu. Por outro lado, ao pôr as categorias em crise, tampouco os outros reconhecem o corpo fabricado como pertencente ao gênero feminino, uma vez que destoa da ilusão de unidade.

Ainda que vacile, durante a Revolução dos cravos, entre ir vestida de homem ou de mulher, por mais investimento que fizesse na fabricação do feminino, Françoise tem consciência de que não será possível eliminar algumas características masculinas, já que seu feminino constitui-se como um constante fluir entre os dois polos (BENEDETTI, 2005). Diante disso, questiono: Françoise quer ser o impróprio? Quer ridicularizar e rechaçar, tal qual o/a *drag*, o que imita? Ou investe para “passar por mulher”? Sim, o gênero é, todo ele, paródico, mas “a paródia por si mesma não é subversiva” (BUTLER, 2013, p. 95). Para tanto, é preciso levar em consideração o contexto sócio-histórico. Importa também frisar que nos estudos de Butler há uma potencial dificuldade em distinguir entre paródia subversiva e paródia corriqueira (SALIH, 2012), o que nos possibilita pensar Françoise, é

claro, como paródia ora subversiva ora corriqueira.

Deparo-me com um sujeito singular que, além de privar “a cultura hegemônica da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas” (BUTLER, 2013, p. 197), mostra-se paradoxal porque acredita que persegue um modelo de gênero. A personagem, sem dúvidas, não possui a intenção de escarnecer os papéis de gênero, mas sua existência e sua coragem de sair dos guetos são atos subversivos. Por fim, Françoise é um exemplo da condição paradoxal em que vive a travesti. Se por um lado, sua singularidade questiona a possibilidade de um “original”; por outro, devido à matriz cultural na qual ela está inserida, sua imitação legitima o sujeito que copia, ainda que o subverta. Deseja, na verdade, ser reconhecida socialmente como membro do gênero identificado. Crível. Se não, por que realizaria os ajustes corporais? Mas como copiar um *ideal fantástico* pode ser bem-sucedido?

REFERÊNCIAS

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. *O Nome das Coisas*. 3 ed., revista. Lisboa: Editorial Caminho, 2004. p. 618.
- Austin, John L. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora: Artes Médica, 1990.
- Benedetti, Marcos. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- Bento, Berenice. *Cuerpo, performance y género en la experiencia transexual*. *Anuário de Hojas de Warmi*. v. 13, p. 69-94, 2002. Disponível em: <http://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/166211/144751>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- Bíblia Sagrada. 45 ed. Coordenação geral de Ludovico Garmus. Petropolis: Ed. Vozes, 2001.
- Butler, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.
- Butler, Judith. *Criticamente subversiva*. RAFAEL, Mérida Jiménez (Ed.). In: *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Editorial Icaria, 2002a, p. 55-79.
- Butler, Judith. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler*. Entrevistadoras: Irene Meijer e Baukje Prins. Tradução de Susana Bornéo Funck. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 10, n.1, p. 155-167, jan./2002b.
- Butler, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- Eco, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Adriana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- Foucault, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- Hall, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: Tomaz Tadeu (Org.). *A identidade e a diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

- Lauretis, Teresa De. *A tecnologia do gênero*. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- Louro, Guacira Lopes. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- Maluf, Sônia Weidner. *Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, vol. 10, n.1, p. 143-153, jan./2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2013.
- Miskolci, Richard; PELÚCIO, Larissa. *Fora do sujeito e fora do lugar: Reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis*. Revista Gênero, Niterói, v. 7, n. 2, p. 255-267, 2007.
- Patrício, Maria Cecília. *Travestismo: mobilidade e construção de identidades em Campina Grande*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UFPE: Recife, 2002.
- Rebello, Luiz Francisco. *Posfácio*. In: SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. 4 vol. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. p. 383-396.
- Salih, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- Santareno, Bernardo. *A confissão*. In: *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. 4 vol. Lisboa: Ed. Caminho, 1987, vol. 4, p. 163-190.
- Santiago, Silviano. *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- Tudo sobre minha mãe*. Direção: Pedro Almodóvar. 1999.