



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

BRENDA GOMES BAZANTE

**“TRAVA TRANSCORPOCINÉTICA”**: narrativas (auto)biográficas e práticas artísticas de/sobre travestis, transexuais e dissidentes sexuais e de gênero

Recife

2022

BRENDA GOMES BAZANTE

“TRAVA TRANSCORPOCINÉTICA”: narrativas (auto)biográficas e práticas artísticas de/sobre travestis, transexuais e dissidentes sexuais e de gênero

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.  
Orientador (a): Luciana Borre Nunes.

Recife

2022

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

B362t Bazante, Brenda Gomes  
“Trava Transcorpocinética”: narrativas (auto)biográficas e práticas artísticas de/sobre travestis, transexuais e dissidentes sexuais e de gênero/ Brenda Gomes Bazante. – Recife, 2022.  
389f.: il., fig.

Sob orientação de Luciana Borre Nunes.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2022.

Inclui referências.

1. Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos. 2. Narrativas (auto)biográficas. 3. Corpos-Instantes. 4. Práticas Artísticas. 5. Trava Transcorpocinética. 6. Arte Contemporânea. I. Nunes, Luciana Borre (Orientação). II. Título.

700 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-72)

**BRENDA GOMES BAZANTE**

**“TRAVA TRANSCORPOCINÉTICA”**: narrativas (auto)biográficas e práticas artísticas de/sobre travestis, transexuais e dissidentes sexuais e de gênero

Aprovada em 28 de fevereiro de 2022

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana Borre Nunes**

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPE/UFPB)  
Presidente

---

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Madalena de Fátima Pequeno Zaccara**

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPE/UFPB)  
Membro Titular Interno

---

**Prof. Dr. Fábio José Rodrigues da Costa**

Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado Profissional – URCA  
Examinador Titular Externo

Dedico esta pesquisa a todas/os/es pessoas transexuais, as travestis, as não-binárias, as bichas pintosas, as *gays*, as lésbicas, as sapatonas, as caminhoneiras, as poc's, as drag-queens, aos drag-kings e demais pessoas que, como eu, sofreram, lutaram, se assujeitaram e resistiram perante as normalizações em torno do sexo, das sexualidades e dos gêneros, que insistentemente foram usadas para discipliná-las/os. Dedico-a, principalmente, àquelas e aqueles que corajosamente mudaram suas aparências físicas e demais elementos que compõem a performatividade de gênero, para aliar suas identificações desobedientes de gênero a um desejo autônomo de existência, pagando, compulsoriamente e com um corpo que se torna político, um alto preço por essa "libertação". Por isso, digo que cada palavra, vírgula, acento, imagem, conceito, narrativa (auto)biográfica e outras ideias contidas nessa investigação são dedicadas à nossa ancestralidade. São instrumentos de luta para todas/os/es que vivem e vibram agora, mas também são fontes de motivação, inspiração e fortalecimento para àquelas/es que se libertarão e lutarão nas batalhas do amanhã.

## AGRADECIMENTOS

Em 2015, antes de começar a graduação em licenciatura em Artes Visuais, dizia para meu amado marido José Carlos que não tinha coragem de ingressar num curso de nível superior. Vários eram os motivos que geravam aquele medo, mas todos eles sucumbiram diante da força oferecida pelo homem que amo mais e mais a cada dia, aquele que carinhosamente chamo de "o Cobertor". Como se fosse realmente um item de roupa de cama, ele assumiu a função de me aquecer e de me proteger, dizendo que me apoiaria caso decidisse seguir adiante nessa nova jornada educativa e formativa. Aceitei sua ajuda e desde aquela época até hoje, ele foi e é fundamental para a minha caminhada acadêmica. Dessa forma, o maior de todos os agradecimentos pela realização dessa pesquisa vai para ele, meu querido José Carlos.

Antes do "Cobertor" me incentivar, lutando contra uma difícil condição financeira e emocional, minha mãe e meu pai se esforçaram para garantir que tanto eu, como minhas irmãs e meu irmão continuássemos estudando. Durante essa escrevivência (auto)biográfica, percebi a importância da luta deles e os homenageio, agradecendo do lugar da primeira filha, entre as que concluíram o ensino superior, que chegou ao nível da pós-graduação na modalidade do mestrado acadêmico.

Noutra esfera, a da sala de aula, diversas professoras e professores apoiaram e entenderam a importância da minha presença dentro da universidade e do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB. De diferentes formas e cada uma/um na sua área de pesquisa, os pensamentos e conhecimentos oferecidos por essas/es docentes funcionaram como martelos, picaretas e demais instrumentos que ajudaram a alargar as frestas por onde pessoas como eu adentraram e adentram o ensino superior. Atuando nas bancas de qualificação e na de defesa, como fizeram o professor Fábio José Rodrigues da Costa e a professora Madalena Zaccara, ou nas salas de aula virtuais, como fizeram as professoras/es Vitória Amaral, Madalena Zaccara, Maria Betânia, Fabiana Vidal, Flora Assumpção, Luciana Borre, Gentil Porto, Robson Xavier, Sicília Freitas, Milton Silva e João de Lima, essas/es docentes foram lanternas que iluminaram o caminho traçado até aqui.

Junto a eles, mas numa posição mais próxima, minha querida orientadora, a professora Dra. Luciana Borre demonstrou, desde o nosso primeiro encontro lá no Centro de Artes e Comunicação da UFPE, que estava empolgada e interessada na

minha pesquisa. Interesse que não foi diminuído pelo formato à distância que o curso tomou devido às medidas de isolamento social adotadas para diminuir o contágio da COVID-19. Os encontros virtuais quinzenais possibilitaram que mantivéssemos a chama da lanterna acesa e iluminando a escrita desse texto. Por esse esforço e ensinamentos tão valiosos, agradeço imensamente a você, querida Lu.

Além da orientação primorosa, os encontros com o Professor Dr. Fábio Rodrigues e com os demais membros do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos - GPEACC/CNPq - URCA, fortaleceram meu posicionamento político, ampliaram meu arsenal teórico e me mostraram, por meio do carinho que fomos desenvolvendo umas/uns pelas/os outras/os, que não há nada de errado em “ser fraca do *or*”. Obrigada Fábio Rodrigues, Caleb Costa, May Sanderson, Alessandro Nunes, Wellington Gomes, Fabio Wosniak, Alex Souza e André Castilho.

Finalmente, tomando como referência a união e a força que encontrei, no esforço e determinação da minha mãe e do meu pai, na orientação da Luciana Borre, nos ensinamentos os diversos professores, no amor do Zé Carlos e nos encontros do GPEACC, gostaria de agradecer à ancestralidade trans e travesti e a todas àquelas/aqueles que diariamente resistem e existem. Pessoas que formam essa enorme população de inconformes e desobedientes de gênero do qual hoje sou extremamente orgulhosa de fazer parte.

Recordo que quando criança, aproximadamente nos finais dos anos 1970, meus pais trabalhavam como feirantes na Feira de Casa Amarela em Recife/PE, que recebia feirantes de vários municípios do estado de Pernambuco como de estados vizinhos. Também recebia freguesas(es) de todos os lugares do bairro de Casa Amarela. Foi na feira que vi o primeiro corpo político travesti e ele era conhecido como Maria Aparecida. Sua entrada na feira era sempre imponente, diria até que esperada e disputada pelos feirantes. Conhecida por todas(os), chegava usando turbante, brincos (grandes argolas), pulseiras e anéis em quase todos os dedos das duas mãos. Vestia blusas consideradas femininas, calças justas e, em algumas ocasiões, túnicas coloridas. Sempre acompanhada, essa pessoa era um dos mais importantes babalorixás de Pernambuco, responsável por um dos mais de 4 mil terreiros do Recife. Em entrevista publicada por João Silvério Trevisan em seu livro *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, Maria Aparecida se assume como travesti. Uma travesti negra. (COSTA, 2020, p. 13).



## RESUMO

Nessa investigação busco entender como narrativas (auto)biográficas, construídas a partir da narração e da reflexão de/sobre memórias e experiências, podem contribuir para a criação do conceito de práticas artísticas “Trava Transcorpocinética”, através da representação das mudanças de performatividade feitas por mulheres trans e travestis, antes e após as suas transições de gênero. Esse termo nasce da junção dos seguintes elementos: imagens que representam transformações feitas no meu corpo para alterar a forma como performava o gênero, narrativas (auto)biográficas divididas em três temporalidades biográficas (corpo-instante compulsório, corpo-instante em libertação e corpo-instante “libertado”) e, finalmente, práticas artísticas criadas a partir de reflexões sobre os acontecimentos narrados em cada um desses intervalos. Sua finalidade é imbricar a narrativa texto-visual com a narrativa texto-verbal das mudanças de performatividade, entre elas as intervenções cirúrgicas, estéticas ou endocrinológicas, com o meu processo criativo na Arte Contemporânea, utilizando e tensionando, para isso, referenciais artísticos e conceituais relacionados à Arte Contemporânea, a Cronofotografia, a Arte Cinética e a Esteriométrica. Ao longo da investigação, narro e contextualizo as memórias oriundas da minha infância, adolescência e início da juventude, identificando as frustrações e as dificuldades que enfrentei devido ao gênero compulsório ao qual fui designada. Nessa temporalidade, estabeleci as ligações basilares para criar o conceito de “práticas artísticas corpo-estáticas compulsórias”. Em seguida descrevi e problematizei a transição de gênero e as mudanças de performatividade realizadas nas esferas estética, endocrinológica e cirúrgica. Desta vez, relacionei as lembranças da juventude com estudos de gênero e narrativas (auto)biográficas nas artes visuais, para estabelecer as relações necessárias à criação do conceito de “práticas artísticas corpo-cinéticas em libertação”. Dando continuidade, relato como as inquietações em torno do padrão de feminilidade exigido das mulheres trans e das travestis, ocorridas ao longo da maturidade, me influenciaram a problematizar o modo como performo a identidade trans atualmente. Com isso, relaciono a última temporalidade biográfica com a criação do conceito de “práticas artísticas corpo-cinéticas “libertadas””. Nesses processos, utilizei a metodologia narrativa (auto)biográfica, tendo como procedimentos investigativos o acesso às minhas memórias por meio de diversos dispositivos. Após refletir sobre as memórias e experiências narradas, criei as práticas artísticas corpo-estáticas e as corpo-cinéticas. Ao examiná-las, considerando suas ligações com as narrativas (auto)biográficas, determinei que a passagem das silhuetas e das mudanças de performatividade de um corpo-instante para o outro, relacionadas e representadas por meio de uma performance, fundamentam o conceito das práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas. Por fim, através da junção das palavras “trava”, “trans”, “corpo” e “cinética”, defino-o como uma ação performática na qual interajo com uma escultura cinética a fim de representar a movimentação efetuada pelo meu corpo e performatividades ao atravessar duas experiências ocorridas e narradas nas temporalidades biográficas corpo-instantes compulsório, em libertação ou “libertado”.

**Palavras-chave:** Narrativas (auto)biográficas; Corpos-Instantes; Práticas Artísticas; Trava Transcorpocinética; Arte Contemporânea.

## ABSTRACT

*In this investigation, i seek to understand how (auto)biographical narratives, build from the narration and reflection of/on memories and experiences, can contribute to the creation of the concept of artistic practices “Trava Transbodykinetic”, through the representation of the performativity changes made by trans women and transvestites, before and after their gender transitions. This term is born from the combination of the following elements: images that represent transformations made in my body to change the way i performed the gender, (auto)biographical narratives divided into three biographical temporalities (compulsory body-instant, in liberation body-instant and “liberated” body-instant) and, finally, artistic practices created from reflections on the events narrated in each of these intervals. Its purpose is to intertwine the text-visual narrative with the text-verbal narrative of changes in performativity, including surgical, aesthetic or endocrinological interventions, with my creative process in Contemporary Art, using and tensioning, for this, artistic and conceptual references related to Contemporary Art, Chronophotography, Kinetic Art and Steriometry. Throughout the investigation, i narrate and contextualize memories from childhood, adolescence and early youth, identifying the frustrations and difficulties i faced due to the compulsory gender to which i was assigned. In this temporality, i established the basic connections to create the concept of “compulsory body-static artistic practices’. Then i described and problematized the gender transition and the changes in performativity carried out in the aesthetic, endocrinological and surgical spheres. This time, i related youth memories with gender studies and (auto)biographical narratives in visual arts, to establish the necessary relationships to create the concept of “in liberation body-kinetic artistic practices’. Continuing the journeys, i report how the concerns around the femininity standard required of trans women and transvestites, which occurred throughout maturity, influenced me to problematize the way i perform trans identity today. With this, i relate the last biographical temporality with the creation of the concept of ““liberated” body-kinetic artistic practices”. In this processes, a narrative (auto)biographical methodology is used, having as investigative procedures the access to my memories through various devices. After reflecting about the memories and experiences narrated, i created the body-static and bod-kinetic artistic practices. By examining them, considering their connections with (auto)biographical narratives, i determined that the passages of silhouettes and changes in performativity from one body-instant to another, related and represented through a performance, underlies the concept of the “artistic practices Trava Transbodykinetics”. Finally, through the combination of the words “trava”, “trans”, “body” and “kinetics”, i define it as a performative action in which i interact with a kinetic sculpture in order to represent the movement carried out by my body and performativities when crossing two experiences that occurred and narrated in the biographical temporalities boby-instante compulsory, in liberation or “liberated”.*

**Keywords:** (Auto)biographical Narratives; Body-Instants; Artistic Practices; Trava Transbodykinetic; Contemporary Art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Brenda Bazante. Quero e vou falar.	19
Figura 2 -	Vista atual da paisagem que enxergava ao alcançar o topo das árvores da Rua Massaranduba, em Recife/PE nos anos 1980.	35
Figura 3 -	Vita da Silva. Frame de “A materialidade é o limite do caminho”.	41
Figura 4 -	Fotografia com vovó Nininha do álbum da formatura no curso técnico da ETFPE, em 1998	44
Figura 5 -	Brenda Bazante. Burburinho.	46
Figura 6 -	Autoria desconhecida. Aldana Gabriela Chocobar.	49
Figura 7	Brenda Bazante. Saudade do degrau da casa de vovô.	54
Figura 8 -	Brenda Bazante. Nem toda pedra que me acerta serve para construir um castelo.	61
Figura 9 -	Patrick Rigon. Detalhe de “Punica Granatum”.	64
Figura 10 -	Man Yu. Traje humano.	66
Figura 11 -	Michael Elmgreen e Ingar Dragset. Vista da Exposição “Mudando de assunto”, montada na <i>Flag Art Foundation</i> de <i>New York (USA)</i> .	67
Figura 12 -	Michael Elmgreen e Ingar Dragset. Dilema.	69
Figura 13 -	Autoria desconhecida. Benjamin Soler com seu pai e sua mãe aos 4 anos de idade.	73
Figura 14 -	Guilhermina Velicastelo. The rappist.	75
Figura 15 -	No desfile do Dia da Independência com tia Neta por volta de 1985.	77
Figura 16 -	Vita da Silva. A criança dos meus olhos.	81
Figura 17 -	Autoria desconhecida. Maria Belen Correa com colegas de 5ª série.	82
Figura 18 -	Autoria desconhecida. Maria Belen Correa com seus colegas do Jardim de Infância.	83
Figura 19 -	Castiel Vitorino. Comigo ninguém pode.	85
Figura 20 -	Guilhermina Velicastelo. Sem título.	89
Figura 21 -	Wandeallyson Landim. Fotografia da Série “Sacratu”.	91

Figura 22 -	Man Yu. Montagem com imagens do Projeto “Armário humano”.	95
Figura 23 -	Fabian Chairez. Caricias a Herrán.	96
Figura 24 -	Carlos Motta. Frame de “Requiem”.	97
Figura 25 -	Vita da Silva. Parte do Díptico “Fuga”.	99
Figura 26 -	Guilhermina Velicastelo. Sem título.	100
Figura 27 -	Man Yu. Liberación.	102
Figura 28 -	Ana Maria Staiana. Colar “Wonderlust” da Série Pussy Alliance Medallion.	104
Figura 29 -	Vita da Silva. Imagem da Série “Travestis (não) são gestadas em nove meses”.	105
Figura 30 -	Vita da Silva. Parte do Díptico “Fuga”.	106
Figura 31 -	Brenda Bazante. Corpo em transição.	107
Figura 32 -	Étienne- Jules Marey. Long jump.	108
Figura 33 -	Brenda Bazante. Corpo-cabelo em libertação.	117
Figura 34 -	Autoria desconhecida. Fotografia da seção de modelo vivo e mimetismo realizada no dia do frevo de 2014 em Olinda/PE.	118
Figura 35 -	Brenda Bazante. Transcorpocronofotografia.	130
Figura 36 -	Caderneta-Registro de Praças da Marinha do Brasil.	144
Figura 37 -	Brenda Bazante. Domingo à tarde no Boi Voador.	155
Figura 38 -	A saudosa Glatt Fairy em 2018.	156
Figura 39 -	Brenda Bazante. Só mais uma noite, como qualquer outra dos anos 2000.	161
Figura 40 -	Brenda Bazante. Vai lá mona, arrasa!	166
Figura 41 -	Vista da esquina da Rua São João com a Av. Visconde do Rio Branco, em Niterói.	170
Figura 42 -	Mogares Doyân. (Des) Caminhando.	171
Figura 43 -	Castiel Vitorino. Macete para crescer peito.	174
Figura 44 -	Mogares Doyân. (Des) Desenhar.	175
Figura 45 -	Brenda Bazante. Corpos-corte controle.	180
Figura 46 -	Brenda Bazante, Fotografia montada.	184

Figura 47 -	Vista da Avenida Jornalista Roberto Marinho, em Alcantara/São Gonçalo e próxima à casa que dividia com a Bruna e a Silva.	186
Figura 48 -	Autoria desconhecida. Aldana Gabriela Chocobar.	187
Figura 49 -	Hector Sparza. Maria Del Valle Ogas.	188
Figura 50 -	Imagem do documentário Bombadeiras.	193
Figura 51 -	Brenda Bazante. Bunda de coração.	195
Figura 52 -	Imagens da escadaria de acesso à BNRJ e dos pilares da Ponte Rio Niterói.	199
Figura 53 -	Foto com meu sobrinho, no ano de 2005.	207
Figura 54 -	Vista da esquina da Rua São João com a Rua Visconde de Itaboraí, no centro de Niterói.	209
Figura 55 -	Vista da esquina da Rua Maestro Felício Toledo com a Av. Ernani do Amaral Peixoto, no centro de Niterói.	212
Figura 56 -	Brenda Bazante. Não quero mais dois expedientes!	216
Figura 57 -	Brenda Bazante. Orgulhe-se.	217
Figura 58 -	Capa do álbum e QR Code para ouvi-lo.	223
Figura 59 -	Brenda Bazante. Falhas tentativas.	224
Figura 60 -	Brenda Bazante. (Des)transição.	231
Figura 61 -	Com a equipe do Salão Via Persona em 2008.	237
Figura 62 -	Imagem de uma postagem feita em 2011 no Facebook durante a confraternização da empresa que me vendia cosméticos.	239
Figura 63 -	Certificados de participação nos eventos Essential Looks de 2009 e 2010.	241
Figura 64 -	Brenda Bazante. Você sabe o que é prazer psicológico? Eu nunca vi, não conheço, eu só escuto falar.	251
Figura 65 -	Brenda Bazante. Me chame pelo meu nome.	255
Figura 66 -	Autoria desconhecida. Sem título.	264
Figura 67 -	Demétrio Albuquerque. Título não informado.	266
Figura 68 -	Autoria desconhecida. Registro de pintura corporal com técnicas de Mimetismo feitas pelo artista Raurício Barbosa.	267
Figura 69 -	Lima. Putting out fire with gasoline.	268
Figura 70 -	Anthurium Andraeanum.	220

Figura 71 -	Ilanah Maia. Título desconhecido.	273
Figura 72 -	Carlito Person. Título desconhecido.	274
Figura 73 -	Organizando os elementos usados numa das sessões do IFPE.	275
Figura 74 -	Alunos e o professor conferindo os desenhos após o fim da sessão.	275
Figura 75 -	Registro da montagem da Exposição “Galhos” no Hall do Museu do Homem do Nordeste, em 2017.	277
Figura 76 -	Brenda Bazante. Detalhe do Móbile “O DNA da borboleta”.	278
Figura 77 -	Étienne-Jules Marey. Cronofotografia de um homem.	283
Figura 78 -	Eadweard Muybridge. Locomoção anima.	284
Figura 79 -	Eadweard Muybridge. Degraus descendentes masculinos nus.	284
Figura 80 -	Marcel Duchamp. Nu descendo a escada n. 2.	285
Figura 81 -	Pablo Picasso. O acordeonista.	286
Figura 82 -	Umberto Boccioni. Formas únicas na continuidade do espaço.	288
Figura 83 -	Umberto Boccioni. Desenvolvimento de uma garrafa no espaço.	289
Figura 84 -	Naum Gabo. Cabeça n. 2. Versão ampliada.	291
Figura 85 -	Naum Gabo. Construção Cinética.	293
Figura 86 -	Alexander Calder. Pavão.	295
Figura 87 -	Alexander Calder. Josephine Baker III.	296
Figura 88 -	Anthone Howe - About Face III.	298
Figura 89 -	Brenda Bazante. Esboço para o corpo trans e esboço para seio.	299
Figura 90 -	Ventura Profana. “Universal é o reino das bichas”.	302
Figura 91 -	Jenny Saville. Passage.	311
Figura 92 -	Registro da Performance de Indianara Siqueira na Marcha das Vadias de 2012 no Rio de Janeiro.	320
Figura 93 -	Brenda Bazante. Esboço para a região dos quadris.	327
Figura 94 -	Brenda Bazante. Protótipo de seios.	329
Figura 95 -	José Carlos Berti Junior. Sem título.	335
Figura 96 -	Brenda Bazante. Autorretrato “cara lavada, água e sabão”: eu não sou um ocó.	337

Figura 97 -	Brenda Bazante. Autorretrato bonita à base de hormônios.	339
Figura 98 -	Brenda Bazante. Autorretrato fragmentado de feminilização facial digitalmente turbinada.	340
Figura 99 -	Brenda Bazante. Autorretrato cara lavada, água e sabão, gatinho e batom <i>matin</i> : amapôa tem pelo no queixo?	342
Figura 100 -	Brenda Bazante. Autorretrato acorda viada, não se dorme em Hellcife: não sou obrigada a estar "bonita", principalmente quando acordo.	343
Figura 101 -	Brenda Bazante. Detalhe de Axó Sutiã-Seios Esteriométrico.	348
Figura 102 -	Práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas.	350
Figura 103 -	Brenda Bazante. Detalhe de 'Corpos-corte controle'.	352
Figura 104 -	Brenda Bazante. Detalhe de "'Corpo-cabelo em libertação'".	354
Figura 105 -	Brenda Bazante. Detalhe de "Autorretrato cara lavada, água e sabão, gatinho e batom <i>matin</i> : amapôa tem pelo no queixo?".	356
Figura 106 -	Brenda Bazante. Axó Sutiã-Seios Esteriométrico.	358
Figura 107 -	QR Code para o vídeo da interação com o Axó Sutiã-Seios Esteriométrico.	359
Figura 108 -	Renna Costa. Frame de "Kura".	360
Figura 109 -	Brenda Bazante. Esboço de "Passabilidade de Amapôa".	362
Figura 110 -	Brenda Bazante. SoulCollage®.	364
Figura 111 -	Ventura Profana. Detalhe de "A primeira missa no Brasil". Colagem digital a partir da pintura de Victor Meireles.	366
Figura 112 -	Brenda Bazante. Parte de "Vidas Trans Precarizadas".	367
Figura 113 -	Brenda Bazante. Parte de "Vidas Trans Precarizadas".	369
Figura 114 -	Brenda Bazante. Frame de "Fora, dentro e fora do cubo controle".	371
Figura 115 -	Brenda Bazante. Fora, dentro e fora do cubo controle.	372
Figura 116 -	Brenda Bazante. Frame de "Fora, dentro e fora do cubo controle".	373
Figura 117 -	Brenda Bazante. Frame de "Fora, dentro e fora do cubo controle".	374
Figura 118 -	Brenda Bazante. Frame de "Fora, dentro e fora do cubo controle".	375

Figura 119 - QR Code para acesso ao vídeo da Performance “Fora, dentro e fora do cubo controle”. 376



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

3ºSG	Terceiro Sargento
AR	Arrumador
BHMN	Base de Hidrografia da Marinha em Niterói
BNN	Base Naval de Natal
BNRJ	Base Naval do Rio de Janeiro
CAPS	Centros de Atenção Psicossocial
CB	Cabo
CPPE	Capitania dos Portos de Pernambuco
DHN	Diretoria de Hidrografia e Navegação
EAMPE	Escola de Aprendizes Marinheiros de Pernambuco
EN	Escola Naval
ETFPE	Escola Técnica Federal de Pernambuco
GP	Garoto de programa
H35	Navio Hidroceanoográfico Amorim do Valle
HC	Hospital das Clínicas
HNRé	Hospital Naval de Recife
IFPE	Instituto Federal de Pernambuco
MB	Marinha do Brasil
MN-RC	Marinheiro-Recruta
MN-QS	Marinheiro do Quadro Suplementar
MOMA	<i>The Museum of Modern Art</i>
SUS	Sistema Único de Saúde
TELPE	Telecomunicações de Pernambuco
TH	Terapia Hormonal
UISM	Unidade de Saúde Mental da Marinha

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>AO CAIR DA NOITE SURGE O MOVIMENTO: A <i>ADÉ ERÊ</i> COM VONTADE DE APRENDER A ANDAR NO <i>ABATÁ</i>.....</b>	<b>19</b>
<b>2</b>	<b>PULANDO DE GALHO EM GALHO COM UMA TOALHA NA <i>ORÍ</i>: O <b>CORPO-INSTANTE COMPULSÓRIO</b> .....</b>	<b>35</b>
2.1	O <i>CORRE-CORRE</i> DE PAINHO E O MEDO DAS <i>CURRAS</i> NO <i>ILÊ</i> ...	43
2.2	NO SISTEMA, SE TEM <i>RACHA</i> É <i>AMAPÔA</i> E SE TEM <i>NECA</i> É <i>OCÓ</i> : CISINGENERIDADE COMPULSÓRIA.....	62
2.3	ESCOLAS E A VONTADE DE <i>AQUENDAR</i> O <i>BACO</i> COM OS <i>BOFES</i> .....	76
2.4	DE <i>INCUBADA</i> A <i>BICHA PINTOSA</i> : A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO.....	94
<b>3</b>	<b>DE <i>ABATÁ</i> NO PÉ E <i>PICUMÃ</i> NA <i>ORÍ</i> A TRAVA “DESCE PARA A PISTA”: O <b>CORPO-INSTANTE EM LIBERTAÇÃO</b> .....</b>	<b>107</b>
3.1	NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS EM ARTES VISUAIS: CAMINHADA EPISTÊMICO-METODOLÓGICA .....	117
3.2	MARINHA DO BRASIL, VIRGINDADE E AMIZADES BABADEIRAS: ARRANCANDO A TAMPA DO BAÚ.....	143
3.3	O RIO DE JANEIRO, MÃES-PROFESSORAS E A TRANSIÇÃO: DORES E ALEGRIAS.....	158
3.4	NÃO SOU UMA <i>GAY MONTADA</i> , SOU <i>BOMBADA</i> COM O SILICONE V-1000: CORPO FEITO, REFEITO E DESFEITO .....	183
3.5	<i>COLOCAÇÕES</i> , BAIXA E VOLTA PARA RECIFE: “QUEM NÃO CONHECE A BAZANTE?”.....	206
<b>4</b>	<b>POSSO SER COMO EU QUISE, SOU TRANSCORPOCINÉTICA: O <b>CORPO-INSTANTE “LIBERTADO”</b> .....</b>	<b>226</b>
4.1	BAÚ, DE VOLTA PARA DENTRO E DE NOVO PARA FORA: (DES)TRANSIÇÃO E (RE)TRANSIÇÃO.....	227
4.2	PROCESSO TRANSEXUALIZADOR: ENTRADA E ABANDONO DO PROGRAMA.....	243
4.3	FORMAÇÃO EM ARTES VISUAIS, MODELO VIVO E A ARTE CINÉTICA.....	266

4.4	DISSENSO AMBULANTE: PRESENTIFICANDO MEU CORPO POLÍTICO.....	302
4.5	O <i>TAGLIO</i> DO PICUMÃ E A SÉRIE DE AUTORRETRATOS “EU NÃO SOU UM OCÓ” .....	331
5	<b>AO AMANHECER CESSA O MOVIMENTO: ÚLTIMOS PASSOS DA “TRAVA TRANSCORPOCINÉTICA” COM O ABATÁ NA MÃO.....</b>	<b>345</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>379</b>

## 1 AO CAIR DA NOITE SURGE O MOVIMENTO: A *ADÉ ERÊ* COM VONTADE DE APRENDER A ANDAR NO *ABATÁ*

Figura 1 - Brenda Bazante. Quero e vou falar. Fotomontagem. 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

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 (JESUS, 2017, p. 7).

Desde 2005, quando voltei a morar em Recife depois de ter passado quase três anos me dividindo entre as cidades do Rio de Janeiro e Niterói, eu fui entrevistada por algumas/uns jornalistas e escritoras/es. Elas/es escreveram livros, matérias para jornais ou revistas e se inspiraram nas minhas memórias e nas de outras pessoas

trans e travestis para relatar narrativas biográficas, produções artístico-culturais e visualidades que tinham imagens de nossos corpos e experiências como temas.

Todas essas pessoas tinham, e acredito que muitas ainda tenham, a identidade cisgênera<sup>1</sup> como uma característica comum. A exemplo da articulação que faço com os livros da jornalista Fabiana Moraes (2015) e do jornalista e artista visual Chico Ludermir (2016), considero importantíssimas a contribuição e a visibilidade que diversas/os pesquisadoras/es oportunizaram a mim e a toda a população de pessoas trans e travestis, tanto que as citei constantemente nessa pesquisa. Contudo é chegada a hora de falarmos, escrevermos e criarmos conhecimento sobre nós mesmas. Chegou o momento de acessarmos a nossa memória coletiva (HALBWACHS, 1990) para, juntamente com as narrativas (auto)biográficas<sup>2</sup> (SOUZA, 2006; NÓVOA; FINGER, 2014), assumir o protagonismo na criação de conceitos, epistemologias desobedientes (COSTA, 2019) e práticas artísticas capazes de nos autorepresentar.

Como destaca a professora Teresa Torres de Eça, “a capacidade de auto representar é uma ferramenta de comunicação essencial para a compreensão da identidade” (2022, p. 7). Assim, no instante em que simbolicamente rasguei as barreiras que me impediam de falar/existir e retirei-as da minha frente, como proponho na fotomontagem “Quero e vou falar” (Figura 1), destaquei o papel transformador das narrativas no processo autoformativo.

Abrindo essa investigação com tal imagem-ação, procurei demonstrar a potencialidade que as narrativas adquirem quando são feitas pelos sujeitos que as vivenciaram, como corajosamente fizeram Amara Moira, João Nery, Marcia Rocha e Tarso Brant. Assim como eu, quando essas/es ativistas narraram suas trajetórias no livro “Vidas Trans” (MOIRA...{et. al.}, 2017), criaram, de acordo com a psicóloga e transfeminista Jaqueline Gomes de Jesus, “um instrumento poderoso de transformação social e de empoderamento das pessoas trans” (2017, p. 8).

---

<sup>1</sup> “Cisgênero” é uma palavra composta por justaposição do prefixo “cis” ao radical “gênero”. O prefixo “cis”, de origem latina, significa “posição aquém” ou “ao mesmo lado”, fazendo oposição ao prefixo “trans”, que significa “posição além” ou “do outro lado”. “Cisgênero” estabelece uma relação de antonímia com a palavra “transgênero” (BAGAGLI, 2015, p. 13 apud NASCIMENTO, 2021, p. 97).

<sup>2</sup> Uso “(auto)biografia”, grafando a palavra entre parênteses, em diálogo com o pensamento de Souza (2006). Partindo de Nóvoa (2014), o professor grafa a palavra dessa forma “tendo em vista a simplificação que faz ao duplo sentido da expressão, como movimento de investigação e formação, evidenciando a narrativa do ator social” (SOUZA, 2006, p. 32). Sobre a inserção do método biográfico nas ciências da educação, Nóvoa e Finger acrescentam que esse método “se veio a revelar não apenas um instrumento de investigação mas também (e sobretudo) um instrumento de formação” (2014, p. 21).

Enxergo nessas duas travestis e nesses dois homens trans um grande exemplo de coragem. Seguindo o exemplo delas e deles, mas também pedindo licença a meus familiares para revelar acontecimentos que os envolvem, narrei e refleti sobre minhas histórias e memórias. Entre elas, aquelas nas quais inicialmente me entendi como um menino e adolescente afeminado, depois como um jovem e amedrontado *gay*, para posteriormente performar e me afirmar como uma travesti, depois como uma mulher transexual e, por fim, como uma dissidente de gênero (COSTA, 2020). Criei, seguindo essa sequência de transformações identitárias, três temporalidades biográficas (DELORY-MOMBERGER, 2012) que orientaram toda a escrita dessa pesquisa. Nelas, narrei como essas identificações se relacionaram com os contextos em que estavam inseridas e com o entendimento que tinha de cada uma delas. Por exemplo, na infância me via como um menino afeminado e não como um *gay* porque essa era a referência que havia na época.

Nesse exercício (auto)biográfico, também me apresento como pesquisadora do campo das artes visuais. Assim, problematizo e relaciono as lembranças que narro com práticas artísticas contemporâneas de/sobre outras mulheres trans, travestis, intersexuais, dissidentes de gênero, dissidentes sexuais e de gênero, etc.

Segundo o professor da Universidade Regional do Cariri (URCA) Fábio José Rodrigues da Costa (2019, p. 238), “a produção artística contemporânea vem somar à luta incansável d@s que estão diretamente empenhad@s em reconceitualizar a visão pejorativa e depreciativa sobre a população LGBT, e principalmente *gay*”. Ainda segundo o autor, “as Artes Visuais assumem papel relevante quando seus criadores se propõem a tratar de temas tão delicados e as lançam aos olhos de uma sociedade conservadora” (Ibidem).

Para articular as questões que trato no campo transfeminista (NASCIMENTO, 2021; JESUS, 2014) com o meu processo criativo, recorri a algumas práticas artísticas que tensionam e problematizam as relações entre gêneros, sexo e sexualidades. Assim, usei visualidades e práticas artísticas que dialogam com as teorias nas quais me apoio e com as/os autoras/es com quem me alio. Estratégia na qual as imagens não ocuparam o lugar de ilustrações da teoria ou as justificaram. As imagens citadas representaram micronarrativas, narrativas, autoimagens ou autorrepresentações de suas/seus criadoras/res.

Nesse sentido, durante o percurso narrativo/reflexivo de minhas memórias, me propus a criar, como as artistas Renna Costa<sup>3</sup>, Patrick Rigon<sup>4</sup>, Ventura Profana<sup>5</sup>, Guilhermina Velicastelo<sup>6</sup>, Érica Magalhães<sup>7</sup>, Efe Godoy<sup>8</sup>, Castiel Vitorino<sup>9</sup> e tantas outras, autorrepresentações e autoimagens. Práticas artísticas que, junto com as narrativas, ajudaram na fundamentação de conceitos capazes de orientar a criação de outras representações das transformações de performatividade vivenciadas por mulheres trans, travestis ou dissidentes sexuais e de gênero.

Devido ao intenso posicionamento ativista e a(r)tivista, trato as/os artistas trans e travestis que apresento nesta pesquisa como dissidentes sexuais e de gênero (COLLING, 2019; 2016; 2015; BAZANTE, COSTA; 2021b). Por enquanto, usarei esse termo apenas para elas/es. Quanto a mim, durante as narrativas e após descrever a transição de gênero, uso a identidade “travesti”. Num segundo instante, uso a identidade mulher transexual, expressão mais próxima do binarismo e da diversidade, pelo menos num primeiro momento, e aliada aos modelos de feminilidades e mulheridades (NASCIMENTO, 2021) mais convencionais. A partir do ponto da narrativa em que começo a questionar a forma como exerci essa performatividade, passo a me apresentar também como dissidente de gênero (COSTA, 2020).

Não foi do dia para a noite que me reconheci como pertencente a uma ou outra dessas identidades. Essas mudanças aconteceram no cotidiano, enquanto eram atravessadas pelos contextos nos quais estavam inseridas. Quanto ao reconhecimento como dissidente de gênero, percebi que ele ganhou forma durante os estudos realizados nos componentes curriculares do Mestrado, no decorrer da orientação com a Profa. Dra. Luciana Borre e nos encontros do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos - GPEACC/CNPq, do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da URCA. Em particular, esse último espaço, que frequento de forma virtual e semanalmente desde 2021, constituiu-se como “um lugar de acolhimento e empoderamento da comunidade LGBTI+” (COSTA, 2020, p. 10-11),

---

<sup>3</sup> 1992, Desterro/SC, vive e trabalha em Buíque/PE.

<sup>4</sup> 1987, Cachoeira do Sul/RS, vive e trabalha em Porto Alegre/RS.

<sup>5</sup> 1993, Salvador/BA, vive e trabalha entre Rio e São Paulo.

<sup>6</sup> 1990, Recife/PE, vive e trabalha em Porto/Portugal.

<sup>7</sup> 1983, Muriaé/MG, vive e trabalha em Bragança Paulista/SP.

<sup>8</sup> 1988, Sete Lagoas/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte/MG.

<sup>9</sup> 1996, Vitória/ES, vive e trabalha no Planeta Terra.

tanto no âmbito do Centro de Artes da URCA quanto fora dele, haja vista a presença de pesquisadoras/es de todo o país.

Para entender como se deram essas mudanças identitárias e como cheguei até elas abandonando o gênero compulsório, me amparo na (auto)biografia, considerando seus aspectos investigativos e formadores (NÓVOA; FINGER, 2014), e na temporalidade biográfica (DELORY-MOMBERGER, 2012). Pertencendo ao campo biográfico e operando conforme suas metodologias, a (auto)biografia “permite considerar um conjunto alargado de elementos formadores, normalmente negligenciados pelas abordagens clássicas, e, sobretudo, possibilita que cada indivíduo compreenda a forma como se apropriou desses elementos formadores” (NÓVOA; FINGER, 2014, p. 22).

Nessa perspectiva (auto)biográfica e artística, trago as minhas experiências enquanto mulher transexual para embarcar numa jornada autorreflexiva, formativa e de autoconhecimento, uma vez que “o método biográfico permite que cada pessoa identifique na sua própria história de vida aquilo que foi realmente formador” (NÓVOA; FINGER, 2014, p. 22). Percurso que, através de desobediências epistemológicas (COSTA, 2019), me possibilitou criar conceitos no campo das Artes Visuais. Entre eles, os de “corpo-instante compulsório” e suas correspondentes práticas artísticas “corpo-estáticas compulsórias”, “corpo-instante em libertação” e suas respectivas práticas artísticas “corpo-cinéticas em libertação”, “corpo-instante ‘libertado’” e suas correspondentes práticas artísticas “corpo-cinéticas ‘libertadas’” e, finalmente “trava transcorpocinética”, conceito resultante da relação entre dois dos três anteriores numa prática artística performática em que ocorre a interação com uma escultura cinética representando a passagem de um para outro.

Uma ação na qual meu corpo, na interação com essa escultura, passa a ser sujeito e objeto da minha arte, tomando como referência o pensamento de Jorge Glusberg (2013) e sua reflexão sobre a diluição da *body art* dentro do gênero da performance na segunda metade do Séc. XX. Momento em que muitos artistas

Interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria prima, não se reduz somente a exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico e transformar o artista na sua própria obra (GLUSBERG, 2013, p. 43).



Diante do exposto, nesse estudo busco entender como narrativas (auto)biográficas, construídas a partir da narração e reflexão de/sobre memórias individuais e coletivas, podem contribuir para a criação e problematização do conceito de “Trava Transcorpocinética”, através da representação das transformações corporais e de performatividade de gênero de mulheres trans e de travestis. Esse termo nasce da junção dos seguintes elementos: imagens que representam mudanças feitas no meu corpo e performatividade, narrativas (auto)biográficas divididas em três temporalidades biográficas e, finalmente, práticas artísticas criadas a partir da reflexão sobre cada um desses intervalos. Sua finalidade é relacionar imagens e narrativas das mudanças de performatividade, entre elas as intervenções cirúrgicas, estéticas ou endocrinológicas, com o meu processo criativo na Arte Contemporânea, utilizando e tensionando, para isso, referenciais e conceitos dos campos artísticos relacionados à Cronofotografia, à Arte Cinética e à Esteriometria.

Para responder tal questionamento, lanço os seguintes objetivos específicos:

- 1) Narrar e contextualizar as memórias oriundas do período que chamo de corpo-instante compulsório, identificando as frustrações e as dificuldades enfrentadas devido ao gênero compulsório ao qual fui designada, estabelecendo relações para criar o conceito de práticas artísticas corpo-estáticas compulsórias;
- 2) Descrever e problematizar a transição de gênero e as mudanças corporais realizadas nas esferas estética, endocrinológica e cirúrgica, relacionando o intervalo que chamo de corpo-instante em libertação com estudos de gênero e narrativas (auto)biográficas nas artes visuais, para criar relações necessárias à elaboração do conceito de práticas artísticas corpo-cinéticas em libertação e
- 3) Relatar como as inquietações em torno do padrão de feminilidade exigido das mulheres trans e das travestis, ocorridas no período que chamo de corpo-instante “libertado”, me influenciaram a problematizar o modo como performo a identidade trans, relacionando esse processo com a criação do conceito de práticas artísticas corpo-cinéticas “libertadas”. Juntamente com essa narração, descrever como a entrada para a universidade despertou o desejo de elaborar o conceito de Trava Transcorpocinética e apresentar tal conceito.

No último objetivo, serão utilizados referências e conceitos oriundos dos movimentos artísticos Arte Cinética, Cronofotografia e Construtivismo. O primeiro movimento foi selecionado porque desde 2015 venho construindo esculturas cinéticas, conhecendo seus conceitos, mecanismos e modos de funcionamento. No entanto, nessa investigação faço uso das técnicas cinéticas com encaminhamentos

diferentes dos que direcionei antes da entrada para o mestrado, mantendo-me agora disposta a buscar novos horizontes, ou como diz Sandra Mara Corazza (2007), saltar das pontes. Sobre a formulação do problema de pesquisa, a autora nos diz que “toda e qualquer pesquisa nasce da insatisfação com o já sabido” (CORAZZA, 2007, p. 109). Assim, associando, por meio das técnicas da Arte Cinética, a criação de um volume virtual, mais a representação do movimento oferecida pela cronofotografia e a visualização do interior das formas alcançada com a esterimetria construtivista, tomei a decisão de buscar novas formas de praticar e produzir sentidos através das minhas memórias, aproximando a representação do corpo transgênero que sofre mudanças das minhas práticas artísticas em Arte Contemporânea, tensionado para isso o modelo e as silhuetas geométricas das esculturas cinéticas que estava criando até então.

Juntamente com essa ruptura e encontrando um caminho investigativo para integrá-la ao trabalho que desenvolvia no ativismo transfeminista, escrevi e refleti sobre minhas memórias, procurando criticar os mecanismos de poder e suas normalizações nas esferas do gênero e sexualidade. Regras que durante toda minha infância, adolescência e parte da juventude mantiveram meu corpo sob controle e numa temporalidade que chamo de corpo-instante compulsório. Posição estabelecida e gerada por meio de uma série de instrumentos usados para normalizar, de acordo com a ordem e valores hegemônicos, não apenas o sexo e o gênero, mas o trabalho, as classes sociais e a família. De acordo com Cevedio (2010, p. 18), “*estos valores se transmiten a través de la superestructura generando la opresión de la sociedad en general y de las mujeres como grupo social em particular*”.

Na esteira desse pensamento, desenvolvo a “escrita de si” elaborando narrativas que auxiliam o autoconhecimento e a criação de conceitos artísticos dentro de uma perspectiva crítica, me situando num lugar onde a

Escrita de si, não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo. Assim, o eu de que se trata não é uma identidade isolada, mas um campo aberto de forças; entre o eu e o seu contexto não há propriamente diferença, mas continuidade, já que “o indivíduo se auto conforma a partir da relação com os outros, em uma experiência voltada para fora”, como observa Orellana (2008, p. 480 apud (RAGO, 2013, p. 52).

Dessa forma, enquanto narro as memórias, também descrevo e reflito sobre o contexto em que elas estavam e estão inseridas, uma vez que “a história individual está em interação constante com os acontecimentos históricos que modelam o futuro de uma dada sociedade” (NÓVOA, 2014, p. 159). Somo a essa afirmação o pensamento de Bento (2017, p. 30), segundo o qual “as categorias políticas e analíticas, sexualidade, gênero e raça, têm pouco valor explicativo se analisadas fora de contextos mais amplos e complexos”.

Aplicando essa postura ao processo narrativo, contextualizo a própria escrita e meu lugar enquanto pesquisadora do campo das artes visuais, pois não estou separada das condições sociais em que vivo. Segundo Butler (2019, p. 18) “não existe nenhum ‘eu’ que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum ‘eu’ que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras”. No entanto, nesse percurso tenho em mente que “não devemos desvalorizar o fato de que pertence exclusivamente ao adulto fazer a síntese do conjunto das influências exteriores e apropriar-se do seu próprio processo de formação” (NÓVOA, 2014, p. 159).

Amparada por tais raciocínios e problematizando os contextos em que estive inserida, reconheço que fui criada compulsoriamente para ser um homem, aprisionada ao corpo-instante compulsório; lutei para me libertar dessa “prisão”, vivenciando o corpo-instante em libertação; e estou encontrando um ponto de equilíbrio na performatividade feminina que atualmente exponho, exercitando e entendendo o corpo-instante “libertado”. Entretanto, reconheço que carrego as marcas tanto da herança das relações familiares (DOMINICÉ, 2014) quanto da educação misógina, racista, machista, homofóbica e transfóbica que recebi. Ensinaamentos que todas as outras pessoas que viveram, vivem ou viverão sobre o regime de colonialidade, como conhecemos no Brasil, receberam, recebem ou receberão (COSTA, 2019).

Juntamente com essa educação cisheterocentrada, considerarei outras características do contexto em que vivo atualmente, entre elas as políticas, sociais e artísticas. Afinal, “quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse ‘si mesmo’ já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (BUTLER, 2019, p. 18).

Em tais circunstâncias, está o fato de que vivo no país que mais mata pessoas transexuais e travestis no mundo. Paralelamente, esse país também é o que mais consome filmes e vídeos de sexo explícito desse gênero (CINTRA, 2020). Fora das

telas onde são exibidas ou reproduzidas às produções pornô, enfrentamos o extermínio e a precariedade, sintomas de uma sociedade translgbtffóbica que nos últimos anos, com a ascensão de governos de extrema direita e ultraconservadores, tem estimulado a perseguição contra LGBTI+, tornando-os seus alvos e contribuindo para o aumento no número de mortes e violência contra essa população (COSTA, 2019). No entanto, emergências como, o acolhimento da cena a(r)tivista e sua participação ativa nos eventos e nos de estudos sobre gêneros, sexo e sexualidades no Brasil; as dissidências dentro do movimento LGBTI+; a facilidade com que acessamos as tecnologias e podemos divulgar nossas produções e ideias pelas redes sociais e outras características do contexto atual, estimulam a confecção de investigações como essa (COLLING, 2019).

Logo, não existe aleatoriedade na decisão de trazer o tema da transexualidade e da travestilidade para as minhas práticas artísticas. Essa decisão aconteceu devido às condições de emergência e de uma postura, enquanto artista ativista e a(r)tivista, que o momento histórico solicita (COLLING, 2019).

Além dessas características políticas, nos caminhos que traço durante a escrita dessa investigação, trago a ideia de caminhada, de mobilidade do corpo. Metáfora adequada, afinal “a cadeia de episódios vividos traça um caminho, uma via (às vezes, sinuosa) que leva ao estado atual do conhecimento recapitulativo” (STAROBINSKI, 1970, p. 261 apud RAGO, 2013, p. 57). Logo, a pesquisa é conduzida através da ideia de movimento. Percursos feitos por corpos que abandonam a posição “estática” atribuída compulsoriamente, ou como chamo nessa investigação, o corpo-instante compulsório. É ele quem se movimenta aqui, o corpo. Inicialmente ele deambula, controlado e vigiado, mas aos poucos vai se fortalecendo e abandona o gênero compulsório em direção a uma performatividade de gênero crítica, em permanente formação (NÓVOA, 2014) e constante transmutação (BRASILEIRO, 2020), quando finalmente se percebe político (BAZANTE, 2020c). O corpo aqui se movimenta e abandona a temporalidade que o prendia ao corpo-instante compulsório, passando pelo referente ao corpo-instante em libertação, até alcançar a atual, o corpo-instante “libertado”. Os títulos dos capítulos denunciam essa sensação de mobilidade. É possível verificar neles a ideia de passeio, de uma transformação corporal e de performatividade.

Segundo Nóvoa (2014, p. 159), “os adultos se formam por meio das experiências, dos contextos e dos acontecimentos que acompanham a sua

existência”. Tomo aqui a ideia de formação empregada por Dominicé (2014, p. 82), entendendo-a no "sentido de uma construção progressiva que se manifesta numa história de vida”. Nesse cenário, narro as experiências que me formaram através das memórias contidas e acessadas em fontes diversas, como documentos pessoais e outros disparadores e dispositivos, entre eles: álbuns de fotografias, postagens e relatos de redes sociais, cartas, lembranças oriundas de conversas com familiares, objetos, comidas, cheiros, lugares, documentos da Marinha do Brasil, etc. Também alimento essa escrita com relatos biográficos extraídos de livros escritos por outras mulheres trans e travestis ou por autoras/es cisgêneras/os.

Tomo a decisão de citar e refletir sobre outras histórias e memórias ao entender que uma escrita como essa fortalece o autoconhecimento quando se apoia na memória coletiva. De acordo com Halbwachs (1990), em sua descrição sobre as oposições entre a memória autobiográfica e a histórica, “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (HALBWACHS, 1990, p. 54). Nesse sentido, inspiro-me na experiência da pesquisadora de gêneros e sexualidades em suas relações com a Cultura Visual e professora da Universidade Federal de Pernambuco, Luciana Borre (2019). Descrevendo a emergência das pequenas narrativas, ela declarou o seguinte: “expor minhas narrativas pessoais parte de um desejo de problematizar vivências subjetivas na relação com o outro, explorando a construção do eu na experiência compartilhada” (BORRE, 2019, p. 55-56).

Seguindo esse pensamento, construo as narrativas dessa investigação aliando-me às memórias que pertencem à comunidade de mulheres trans e travestis que compartilharam momentos (HALBWACHS, 1990). Uma memória que pode ser entendida como aquilo que “ainda é vivo na consciência do grupo para o indivíduo e para a comunidade”, como afirma o sociólogo Maurice Halbwachs (1950, p. 70 apud DAVALLON, 2015, p. 23). Mas como essas lembranças ficam gravadas nas nossas memórias? Davallon (2015) relaciona essa fixação com os afectos causados pelos acontecimentos e defende que elas se fixam à memória quando se tornam significantes para o grupo.

No meu caso, por toda infância, adolescência, juventude e maturidade, pequenas decisões, desejos, abandonos, mudanças e reviravoltas me marcaram, tornaram-se significantes e modelaram a mulher que vos escreve. Experiências deste tipo, descritas em relatos e narrativas diversas, também impactaram e transformaram

outras mulheres trans e travestis, criando vínculos afetivos e alianças nessa população, alimentando a memória coletiva. Por vezes eu desfrutei de suas companhias, conversando com uma amiga que estivesse interessada em ouvir minhas aventuras e contar as dela. Sinto falta desse tempo quando podia interagir com alguém que entende todos esses sentimentos. Porém, em meio a pandemia que enfrentamos, momento no qual construo esse estudo, tal encontro físico não é seguro ou possível devido ao isolamento necessário para evitar a propagação do vírus da Covid-19.

Diante dessa impossibilidade tomo a decisão de escrever, já que não posso “bater perna” e desfilar com meus *scarpins* após o cair da noite. Com a escrita fortaleço o transfeminismo que “surge como uma resposta à falha do feminismo de base biológica em reconhecer plenamente o gênero como uma categoria distinta do sexo” (JESUS, 2014, s.p.). A pedagoga e transfeminista Letícia Nascimento (2021) destaca que as ativistas dessa corrente estão travando uma disputa com os feminismos de base radical. Lutando com aquelas/es que insistem em basear a condição de mulher, no singular, no sexo biológico, ou seja, só seriam mulheres aquelas sujeitas que nascem com vaginas. Diferentemente, a luta transfeminista

Oferece um olhar diferente sobre o feminismo considerado padrão, assim como o feminismo negro, o feminismo lésbico, entre outras perspectivas, também oferece. Nossas experiências como mulheres transexuais e travestis são contribuições para o modo como entendemos o feminismo no campo das lutas políticas e das proposições teóricas (NASCIMENTO, 2021, p. 21).

Concordando totalmente, me posiciono a favor dessa luta e sigo narrando trajetórias que, considerando meu engajamento transfeminista, devem ser contadas também a pessoas distintas daquelas com quem costumava ter esse tipo de conversa, ou seja, pessoas não-trans, pessoas cis. É preciso deixar bem claro que essa escrita não é apenas narrativa, ela é política, pois como pesquisadora que decidiu atuar por meio de suas práticas artísticas, encaro essa textualidade como uma ação representativa, educativa (FERRARI, 2004) e a(r)tivista (COLLING, 2015; 2016; 2019) na sua função de querer transformar as vidas das pessoas por meio de ações no campo das artes (COSTA, 2019). Ela é fruto das reviravoltas que ao longo dos últimos anos me trouxeram para o ativismo transfeminista e para a arte - nesse sentido se distancia do projeto do movimento gay descrito por Ferrari (2004), pois considero importantíssimas as experiências passadas vividas por mim e pela população de mulheres trans e travestis. Experiências que, de acordo com o escritor Fernando

Cocchiarale (2006), tornam-se temas para as artistas contemporâneas que interligam suas práticas e escritas com a própria vida.

Segundo Costa (2019, p. 239), “a arte contemporânea tem o propósito de causar dúvidas, provocar, inquietar e desestabilizar a estrutura enrijecida e imposta culturalmente”. Nesse contexto, sou uma dessas artistas que gosta de escrever, pesquisar e praticar. Logo, é natural que a escrita acadêmica e as suas regras rígidas, amadas e odiadas por diversas pesquisadoras, esteja presente no meu processo criativo e conceitual. Ela me ajuda a compreender o processo e registrar o passo a passo das práticas artísticas que crio. Nessa rotina escrevente, assim como outras artistas pesquisadoras, eu aprendi a utilizar os códigos necessários no mundo da academia. Entretanto, nesta investigação conto minhas histórias de vida utilizando, eventualmente, delicados e subversivos mecanismos que me possibilitam escapar um pouco de seu rigor, sem abandoná-los, como fez a travesti e doutora em educação Megg Rayara Gomes de Oliveira (2017) em sua tese de doutoramento em educação.

Como ela, eu desobedeci às regras que me orientam a escrever usando palavras da Língua Portuguesa e utilizei termos considerados coloquiais, da linguagem Pajubá e da língua Yorubá (ARAÚJO, 2019), sempre que possível. Procurei tornar o texto mais convidativo àquelas pessoas que desconhecem a linguagem formal, rebuscada e, muitas vezes, hermética da academia. Sei que é difícil para essa população acessar documentos como uma dissertação, mas não posso dizer que isso é impossível, uma vez que as pessoas trans e travestis, com muita luta e resistência, estão ocupando as universidades. Assim, minha vontade é criar uma narrativa interessante e relevante não apenas para o público acadêmico em geral, mas para as minhas irmãs e meus irmãos transexuais e para as travestis. Criar mecanismos de reconhecimento e de representatividade em espaços onde não fomos aceitas/os.

Entretanto, não sou apenas uma mulher trans ativista que escreve. Sou uma pesquisadora e artista visual escrevendo a partir de um mestrado em artes visuais de uma instituição de ensino superior (IES) pública. Nessa posição estou abandonando a margem social na qual a minha população foi historicamente colocada, como afirmam a socióloga Berenice Bento (2006), a filósofa Judith Butler (2020) e o filósofo Paul Beatriz Preciado (2017). Aqui, a simples possibilidade de escrever uma dissertação revela o caráter político da narrativa. Revela a presença de um corpo político trans (COSTA, 2020).

Conceição Evaristo (2020), premiada escritora brasileira, chama atenção para essa questão ao narrar as suas vivências e descobrir “a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita” (EVARISTO, 2020, s/p). Ela transformou as dores da vida difícil enfrentada na sua infância em palavras que fortalecem o movimento que luta para erradicar o racismo em nosso país.

Seguindo o exemplo dela, narrei lembranças que envolvem, entre outros assuntos, temas ligados a saltos, vestidos e saias godês, etc, elementos presentes no guarda-roupa de muitas mulheres, sejam elas cis ou trans. Após a transição, é comum que muitas pessoas trans e travestis, dependendo de sua condição financeira, mudem totalmente ou parcialmente seus guarda-roupas, o que torna essas lembranças pertencentes à memória coletiva de tal população. Segundo o sociólogo Jean Davallon (2015), esse tipo de memória reside na nossa consciência enquanto grupo. Para o autor, “há necessidade de que o acontecimento lembrado encontre sua vivacidade; e sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e noções comuns aos diferentes membros da comunidade social” (DAVALLON, 2015, p. 23).

Junto com esse outro jeito de se vestir, hábitos, terapias hormonais e intervenções cirúrgicas que compõem nossas performatividades fazem parte da memória coletiva da população trans e travestis. Nelas estão contidas as lembranças da forma como performamos o gênero feminino. No entanto, é preciso deixar claro que, do mesmo modo como ocorre na população cisgênera, existem mulheres trans e travestis que detestam esses padrões de beleza. Pessoas que não estão interessadas em passar plenamente por mulheres, usando como referencialidades as silhuetas ou performatividades cisgêneras.

A psicóloga Roberta Alves dos Santos Silva (2017) traz a questão da passabilidade para as discussões sobre o gênero trans ao examinar o consumo em torno da beleza e as mudanças estéticas, endocrinológicas e cirúrgicas executadas por essas corporalidades. Análise que atravessa os itens do vestuário, fundamentais para a performatividade das subjetividades trans e travestis. Sabe-se que o uso desses marcadores está associado ao que chamamos de passabilidade, uma busca por semelhanças com a feminilidade cisgênera que é perseguida por desejo próprio ou como forma de “proteção” e “inclusão” na sociedade, pois assim aproximam-se do que é considerado “correto/belo” no feminino.



Ao tocar nesse tema, as vestimentas e a forma como performamos o gênero, refleti sobre a forma como poderia "vestir" essa dissertação com alguma coloquialidade. Logo, sendo uma mulher transexual, naturalmente trouxe as palavras da língua Yorubá e da linguagem Pajubá para compor as textualidades que escrevi. No contexto dessa pesquisa, ao usar tais palavras, não escrevi frases inteiras, como *"tô bege, aquenda o ocó odara"* ou *"desaquenda, os alibã tombaram o ilê de lavoro"*. Inseri-las no texto intercalando-as com o português durante o processo narrativo (auto)biográfico.

Descrevendo memórias e diálogos das travestis, Araújo (2019) destaca que a muitos anos as pessoas trans, as travestis e outras utilizam essas estratégias de comunicação como forma de garantir uma espécie de segurança, pois somente quem conhecia a Pajubá entendia o que está sendo dito. Todavia, esta é uma realidade que vem se modificando com a veiculação de diversos dicionários, entre eles o "Diálogo de Bonecas", o Bichionário" e o "Aurélia". Em 1992, Jovana Cardoso, uma das mais importantes militantes trans brasileiras, escreveu a "Cartilha Diálogo de Bonecas", o primeiro dicionário de Pajubá publicado no Brasil. Apesar disso,

Houve um tempo em que algumas travestis achavam errado revelar o significado da Pajubá para as pessoas cis e héteros. Até concordo com elas, afinal, ao revelar esse "segredo" linguístico estaríamos perdendo a "segurança" que tínhamos com o desconhecimento de palavras como "picumã", "acque", "bofe", etc. Porém, com a quantidade de dicionários disponíveis e com a popularidade desse "dialeto", me sinto mais à vontade para utilizá-las na escrita acadêmica. Entendo, inclusive, que ao escrever usando essas palavras, demarco um dos objetivos que tenho percorrido ultimamente: estimular a representatividade e o protagonismo das vivências experimentadas por aquelas/es que divergem dos padrões de gênero estabelecidos. Ao usar esse vocabulário, acredito que posso aproximar a escrita acadêmica de pessoas trans que não vivenciam as rigorosas regras de escrita, haja vista a ausência dessa população nas instituições de ensino superior. Sinto-me no dever, enquanto mulher trans realizando um mestrado, de incluir a Pajubá no conhecimento que produzo, pois com ela posso tornar a leitura um pouco mais convidativa a essa população tão distante das universidades (BAZANTE, 2021a, p. 144).

Com base no que foi dito até aqui, organizei os capítulos de forma a narrar, refletir e problematizar as minhas narrativas (auto)biográficas pensando nas faixas etárias em suas relações com acontecimentos que mantiveram corporalidades de mulheres trans e travestis na posição e temporalidade de corpo-instante compulsório, posteriormente impulsionaram o movimento para o corpo-instante em libertação e, finalmente, estabeleceram as condições para o momento do corpo-instante "libertado".

No capítulo 1, intitulado “Pulando de galho em galho com uma toalha na *ori*<sup>10</sup>: o corpo-instante-compulsório”, trato do primeiro objetivo específico. Para tal, narro memórias da infância, adolescência e início da juventude, problematizando as frustrações e das dificuldades enfrentadas devido ao gênero compulsório, ao ambiente escolar e ao envolvimento com práticas e desejos sexuais, os atravessamentos relacionados com o conceito de performatividade de gênero e a tensão advinda da imposição do gênero compulsório.

No capítulo 2, intitulado “De *abatá*<sup>11</sup> no pé e *picumã*<sup>12</sup> na *orí* a *trava*<sup>13</sup> “desce para a pista”: o corpo-instante em libertação”, trato do segundo objetivo específico. Aqui recorro às experiências vivenciadas entre 19 e 35 anos, ou seja, a juventude e o início da maturidade. Nesse trecho da pesquisa apresento a construção do campo metodológico usado, avançando para as memórias da época em que mudei para a cidade do Rio de Janeiro. Narro como se deu o processo de transição do gênero masculino para o feminino e como o meu corpo foi feito, refeito e desfeito para que pudesse me ressocializar à população de pessoas trans e travestis.

No capítulo 3, intitulado “Posso ser como eu quiser, sou transcorpocinética: o corpo-instante “libertado”, desenvolvo o terceiro objetivo específico relatando os acontecimentos ocorridos dos 36 até os 43 anos. Começo o percurso narrativo com a volta para o Recife e os anos após a (des)transição, até atingir o que chamarei de (re)transição. Em seguida é chegada a hora de narrar, refletir e problematizar o modo como me submeti e abandonei o processo transexualizador no Hospital das Clínicas (HC) de Recife. Feito isso, alcanço o momento do início da formação em Artes Visuais, as seções de modelo vivo, as performances e o encanto com a Arte Cinética. Para encerrar o capítulo, discuto como passei a me considerar um corpo político (COSTA, 2020) e apresento as práticas artísticas de autorretrato que desenvolvi durante a narração das memórias desde a primeira temporalidade narrativa.

Na conclusão, o momento da investigação no mestrado é descrito, quando retomo a construção dos microconceitos de práticas artísticas “Corpo-Estáticas Compulsórias”, “Corpo-Cinéticas em Libertação” e “Corpo-Cinéticas “Libertadas””, para

---

<sup>10</sup> Cabeça na Língua Yorubá.

<sup>11</sup> Roupa na Língua Yorubá.

<sup>12</sup> Cabelo na linguagem Pajubá.

<sup>13</sup> Sinônimo de travesti ou transexual.

finalmente, definir e fundamentar o conceito de práticas artísticas “Trava Transcorpocinéticas”.

Dessa forma, considero que a passagem das silhuetas e da performatividade de um corpo-instante para outro, relacionadas e representadas por meio de uma performance, fundamentam o conceito das práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas. Assim sendo, através da junção das palavras “trava”, “trans”, “corpo” e “cinética”, esse neologismo pode ser definido como uma ação performática na qual interajo com uma escultura cinética a fim de representar a movimentação efetuada pelo meu corpo ao atravessar pelos menos duas experiências ocorridas e narradas nas temporalidades biográficas corpo-instantes compulsório, em libertação ou “libertado”.

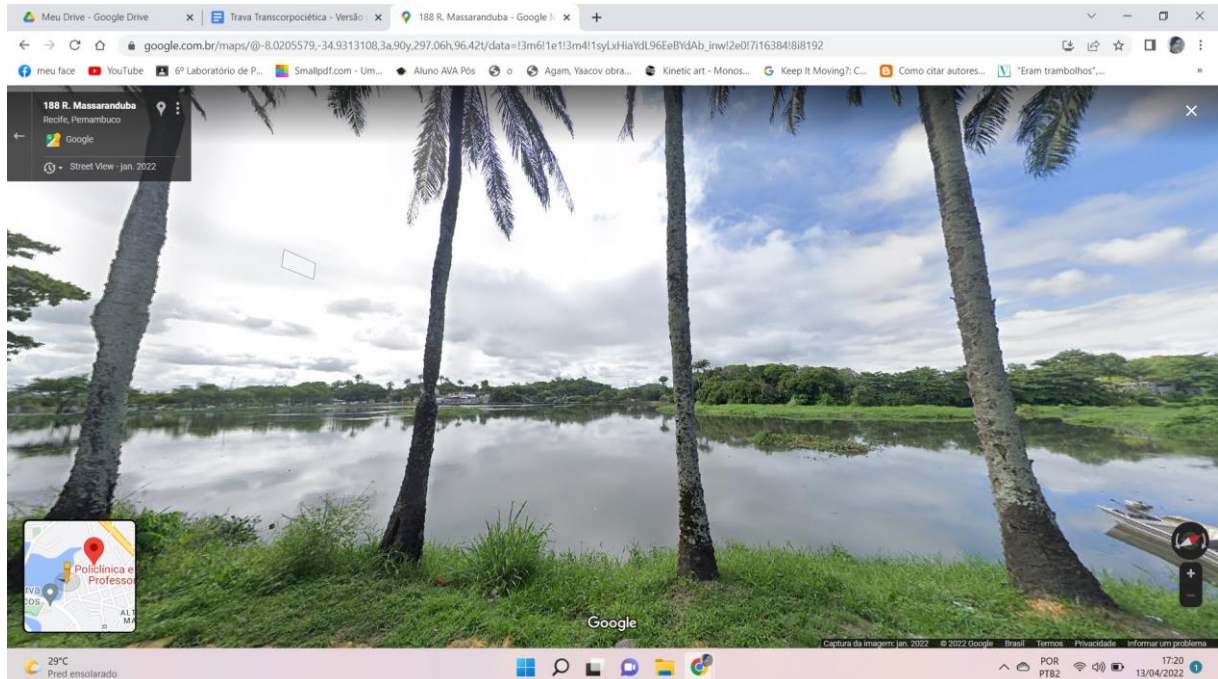
Como pode ser observado nessa definição e na organização dos capítulos, a divisão em temporalidades biográficas baseou-se nas faixas etárias infância, adolescência, juventude e maturidade, mas além delas, os capítulos também estão divididos de acordo com os movimentos, ou seja, as mudanças que meu corpo foi sofrendo com o passar do tempo e os deslocamentos entre cidades. A infância, a adolescência e parte da juventude em Recife, a juventude no Rio de Janeiro e a maturidade, de novo em Recife.

Logo, por meio do dinamismo e da movimentação oportunizados pela linguagem performática, Trava Transcorpocinética revela-se como um conceito que não associa e representa apenas intervenções corporais e modificações de performatividade ligadas às experiências trans e travestis, mas também é um conceito que considera as mudanças de contextos - social, cultural e regional - e suas respectivas temporalidades.

Para além de suas características, destaco que juntamente com essas transformações, transmutações e deslocamentos entre cidades e alterações de imagem, o percurso traçado para estabelecer tal conceito modificou-me como pessoa e como pesquisadora, uma vez que não só meu processo criativo nas Artes Visuais sofreu alterações durante a execução dessa pesquisa. Eu também saí transformada dessa jornada, afinal, como destaca a historiadora e professora da Universidade Estadual de Campinas Margareth Rago (2013), o método (auto)biográfico adquire um caráter transformador quando associado à pesquisa em arte (RODRIGUES, 2001).

## 2 PULANDO DE GALHO EM GALHO COM UMA TOALHA NA ORI: O CORPO-INSTANTE COMPULSÓRIO

Figura 2 - Vista atual da paisagem que enxergava, em Recife/PE nos anos 1980, ao alcançar o topo das árvores da Rua Massaranduba.



Fonte: Google Maps<sup>14</sup>.

Nesse capítulo, narro e contextualizo memórias oriundas da temporalidade biográfica que chamo de corpo-instante compulsória, situada entre a minha infância e o início da juventude (1978-1998). Reflito acerca de uma série de narrativas (auto)biográficas, identificando as frustrações e as dificuldades que enfrentei devido ao gênero compulsório designado por ocasião do meu nascimento e estabelecendo as relações necessárias para teorizar o conceito de práticas artísticas “Corpo-Estáticas Compulsórias”.

A partir desse objetivo, inicialmente gostaria de destacar que desde a infância eu adoro a natureza, principalmente as árvores que ainda hoje me fazem lembrar das brincadeiras da infância e das descobertas da adolescência. Árvores que escalei para obter uma visão mais ampla do horizonte e da paisagem ao redor do açude de Apipucos, em Recife/PE (Figura 2).

<sup>14</sup> Disponível em: [https://www.google.com.br/maps/@-8.0205579,-34.9313108,3a,90y,297.06h,96.42t/data=!3m6!1e1!3m4!1sLxHiaYdL96EeBYdAb\\_inw!2e0!7i16384!8i8192](https://www.google.com.br/maps/@-8.0205579,-34.9313108,3a,90y,297.06h,96.42t/data=!3m6!1e1!3m4!1sLxHiaYdL96EeBYdAb_inw!2e0!7i16384!8i8192). Acessado em: 15 dez 2021.

Também passei a curtir, no mesmo tempo em que era uma *erê*<sup>15</sup>, o universo feminino e a riqueza de itens que o compõem, apesar de atualmente criticar diversos modelos impostos ao padrão definido para a categoria “mulher”, ocidental e contemporânea.

Como muitas *erês* e ao contrário de muitas *erês* trans e travestis, na infância eu tive a oportunidade de brincar, jogar e subir nas árvores que davam frutos como jambo ou goiaba. Eventualmente, quando as crianças estavam de folga da escola, a Travessa Massaranduba, rua do bairro de Sítio Grande onde cresci e onde minha mora até hoje, se transformava numa quadra de esportes. Nesses encontros era comum jogar vôlei e sempre me dava bem, pois desde pequena eu fui a mais alta da rua. Já no futebol acontecia um completo desastre, fato confirmado pelas duas vezes em que quebrei o braço enquanto estava na posição de goleira. Essa posição era deixada para a pior jogadora, classificação que me incomodava e, felizmente, me fez abandonar o futebol. Preferia brincar de esconde-esconde e de vez em quando me aventurar com as bolas de gude, com os piões ou com as pipas. Nessas três últimas eu também me dava mal e pouco a pouco fui abandonando esses jogos também. Eu gostava mesmo era de pular de galho em galho e chegar às copas das árvores para ver a paisagem lá de cima.

Ao relembrar o tempo em que escalava pés de goiaba e de jambo para buscar novos horizontes, bem como o que fazia quando chegava nas suas copas, começo a perceber que aquele desejo de ampliar o alcance do olhar tinha relação com uma tentativa de vislumbre do futuro. Tentava enxergar além daquele lugar no tempo-espaço, no corpo-instante compulsório ao qual estava aprisionada. No instante em que colocava a cabeça para fora dos limites da árvore, a minha visão estava livre. Podia sentir o vento balançar meus cabelos curtos, que sempre estavam com um corte masculino, e esse movimento me dava vontade de continuar subindo para ver ainda mais longe. De sentir meus cabelos balançarem com mais força. De alcançar um espaço-tempo, um corpo-instante ainda mais distante.

Algo parecido acontecia nos sonhos. Neles eu tinha asas e podia levantar voo, enxergando os telhados das casas e as ruas como veias de um corpo a pulsar. Mas esse voo demorava pouco, pois sempre me enrolava em fios elétricos que surgiam do nada, fazendo-me retornar ao solo. Que limites e altitudes esses fios me impediam de

---

<sup>15</sup> Criança na Língua Yorubá

alcançar? A fiação elétrica do sonho pode ter alguma ligação com a vontade que tinha de descer das árvores assim que alcançava suas copas? Começava esse retorno ao solo quando sentia minhas pernas ficarem trêmulas, pois tinha medo de cair e me arrebentar, então a tremedeira era o sinal. Ou o sinal seria o medo do que eu poderia ver se olhasse mais claramente para o horizonte? Seria essa a razão que me levava a descer das árvores? Seria essa a razão para o surgimento repentino e constante dos fios elétricos durante o sonho em que voava? O que eu temia ver no horizonte ou nas altitudes mais elevadas?

Esse conjunto de incertezas pertence ao cenário de brincadeiras fora de casa. Dentro dela, eu também procurava me divertir. As memórias desse período me levam aos seguintes questionamentos: a divisão dos brinquedos, das tarefas que fazíamos para ajudar no dia a dia da casa e a correção da performatividade asseguram a posição estática do corpo dentro dos padrões de gênero esperados? Até que ponto a forma como minha mãe e pai me educaram reproduziu essa normatização? Como minhas tias e avó paterna contribuíram com esse processo de criação do gênero compulsório? Que aspectos dos acontecimentos ocorridos no ambiente familiar podem me apontar vestígios da “maquinaria” desse processo?

Para responder essas questões, volto-me para as brincadeiras e outros momentos que marcaram o convívio com minha mãe, meu pai, minhas irmãs e irmão, minhas tias e tio. Explorando o universo das relações familiares enquanto contexto de formação, Pierre Dominicé (2014) destaca o papel da família e de pessoas próximas na manutenção da vivacidade da memória. Segundo o autor, citamos as pessoas quando elas são importantes para a narrativa descrita, afinal “aquilo em que cada um se torna é atravessado pela presença de todos aqueles de que se recorda. Na narrativa biográfica, todos os que são citados fazem parte do processo de formação” (DOMINICÉ, 2014, p. 81).

Assim, conversando com minhas irmãs, lembrei que para brincar eu tinha um carro de latas de leite, bolas e carrinhos de plástico e outros poucos brinquedos. Não dividi esses brinquedos com meu irmão, pois o intervalo que separa nossos nascimentos é grande e as brincadeiras atenderam faixas etárias diferentes. As meninas estavam mais próximas, com apenas dois anos de diferença. Elas também tinham poucas bonecas, papéis de carta e bambolês. Tínhamos um pequeno jogo de damas, um pega-varetas, alguns quebra-cabeças e um dominó de plástico que

podíamos dividir. Apesar de poucos, esses itens revelam que os brinquedos e jogos eram divididos de acordo com os gêneros.

Além disso, essa quantidade também revela a dificuldade financeira que enfrentávamos. Naquela época, apenas painho trabalhava e o dinheiro das entregas feitas pelo caminhão dele era dividido para muitas despesas. Sobrava pouco para nossa família então dividíamos os poucos jogos e brinquedos considerados adequados para os gêneros masculino e feminino.

O intervalo entre os anos de 1980 e 1990 foi o palco dessa situação, quando éramos apenas quatro irmãos, pois ainda não haviam nascido as filhas da outra relação de painho. Nosso *ilê*, apesar de humilde, não foi tão pequeno quando comparado a esses apartamentos minúsculos vendidos a centenas de milhares de reais na atualidade. Todos os cômodos eram grandes e podíamos correr livremente entre eles. Nesse período eu dividi o quarto com minha irmã mais velha. Além do espaço físico, também dividimos uma velha cômoda doada pela nossa avó paterna. Nas gavetas daquele móvel, eventualmente minhas *axós*<sup>16</sup> se misturavam com as dela e isso aumentava a vontade de usá-las. Porém o medo de ser pega me congelava, conseqüentemente acabava colocando as *axós* dessa irmã numa gaveta e as minhas em outra, afastando assim o desejo de usá-las.

Esse medo crescia porque os quartos de nossa casa não tinham portas, logo o que acontecia no seu interior poderia ser facilmente visto. No entanto, no banheiro tal cenário era diferente e quando me trancava nele, a toalha de banho rapidamente era enrolada na *orí*, criando um rabo de cavalo que simulava um longo *picumã*. Madeixas postiças que eram jogadas ao ar durante as dublagens silenciosas que realizava.

Assim como eu, outras mulheres trans e travestis vivenciaram a mesma realidade em suas infâncias. Entre elas Amara Moira (2017), travesti e doutora em teoria e crítica literária pela UNICAMP, que fez o seguinte relato:

Vasculho os porões da memória atrás de indícios de que eu já fosse o que eu sou, de que eu já tivesse essa consciência, então encontro flashes de quando eu pegava os terços da casa e punha em volta do pescoço como se fosse colar (“que criança beata!”, minha avó dizia; 3 anos, e meu pai já morrendo de medo de aquilo me tornar padre), daí a minha obstinação em dizer, para horror dos homens da família, que eu não queria casar, que tinha nojo de beijo (lembro até mesmo de um tio “brincando” que ia me levar no puteiro para ver se eu pegava gosto; por volta dos 12 anos, que raiva eu sentia disso), as tantas vezes que brinquei escondido com as bonecas da minha irmã ou mesmo quando vesti suas roupas sem que ninguém visse, as

---

<sup>16</sup> Roupas na linguagem Pajubá.

viagens para visitar a família em Campo Grande e a liberdade e a leveza de por alguns dias poder viver a vida de minhas primas, pular elástico jogar amarelinha, as brincadeiras delas, não precisando me preocupar com o que pensariam de mim, se eu estava sendo suficientemente homem... Mas a verdade é que ali eu não fazia ideia, ali era pura experimentação, eu, muito temerosamente, tateando até onde poderia ir sem ter de abrir mão da minha sanidade mental e integridade física. (MOIRA, 2017, p. 17).

Usar o terço e isso ser visto como brincadeira ou vocação religiosa; ser induzida a uma relação heterossexual, vivenciar o universo feminino por meio de acessórios e jogos infantis são apenas alguns cenários existentes na infância e na adolescência de pessoas transgêneras. Existem situações de outra natureza, como as de Deusa, travesti recifense que aos dezesseis anos já se prostituía e aos sete já praticava pequenos furtos nas lojas da cidade. Chico Ludermir (2016), jornalista e autor do Livro “A história incompleta de Brenda e outras mulheres trans” entrevistou-a após o fim de mais uma agitada noite na vida da jovem travesti. O escritor narra a saga de Deusa desde o início da noitada anterior até o momento da entrevista. Segundo ele, a menina

Saiu do curso profissionalizante no começo da noite; comprou um litro de vinho Carreiro; bebeu todo para se preparar; e encontrou-se com um cliente na Praça do Diário. Fez sexo em um motel, comeu, cochilou, acordou. Fez sexo outra vez. Recebeu cinquenta reais; pegou um táxi de volta para casa. Comprou outro litro de vinho, dessa vez para se limpar e esperou a hora da entrevista (LUDERMIR, 2016, p. 64).

De acordo com Ludermir (2016), Deusa cresceu num ambiente cercado pelo álcool e pelas drogas usadas por Mônica, sua mãe, que morreu dois anos antes da época da entrevista. Sob o efeito dessas substâncias ela mudava de humor e batia nos filhos por qualquer motivo. Já o pai, Zé Roberto, rompeu ligações com a filha quando ela transicionou, por volta dos 15 anos. Esse momento foi marcado por outra violência frequentemente presente no drama enfrentado por crianças e adolescentes trans e travestis: o abandono e a intolerância religiosa, nesse caso por parte do pai de Deusa. Sua transição ocorreu ao mesmo tempo em que Zé Roberto também se transformava. Segundo Ludermir, “tudo mudou desde que ele virou crente. E ela virou Deusa. O rompimento aconteceu no meio da rua quando o pai bateu na filha recém-nascida” (2016, p. 65).

O panorama de violências desenhado pelas vivências de Moira (2017) e Deusa demonstra que a infância e a adolescência não são fáceis para as pessoas trans e travestis. Não estou aqui falando de dificuldades enfrentadas simplesmente pelo fato



de ser uma *erê*. Refiro-me aos problemas duramente suportados por *erês* que vão de encontro às normas de gêneros, sexo e sexualidades socialmente estabelecidas. Estou expondo questões de agressão física, moral ou psicológica, humilhação, abandono e em alguns casos a perda da própria vida. Violações de direitos estabelecidos por leis e estatutos que visam garantir a segurança. Agressões que, em muitos casos, partem dos pais e mães interessados e determinados na condução arbitrária e normatizada das performatividades de suas/seus filhas/os. São sujeitos que querem, a todo custo, manter suas crias na posição do corpo-instante compulsório, mesmo que para isso seja necessário o uso da violência. Extremamente equivocados agem como se fossem os donos dessas/es filhas/os. Tratam-nos como propriedade ao invés de garantir-lhes a segurança e os direitos assegurados por leis.

O pensamento, as ideias e a compreensão, tanto de Moira (2017) quanto de Ludermir (2016), dão pistas de um cenário de violência comum à população de pessoas transgêneras. Existências que desde o nascimento têm seu gênero designado de acordo com a genitália e são obrigadas a viver compulsoriamente um papel que não lhes diz respeito. A compreensão e o entendimento dessa discordância com o gênero pré-estabelecido podem levar anos para acontecer, mas em alguns casos ela ocorre ainda na infância e é aí que uma série de fatores começa a pôr em risco a integridade física ou a saúde mental dessa pessoa.

A artista visual Vita da Silva (1997, Arneiros - Sertão dos Inhamuns/CE, vive e trabalha no Crato/CE), usa esse “nascimento”, ou seja, o abandono da cisgeneridade compulsória como tema para a Exposição “Travestis (não) são gestadas em nove meses” (Figura 3). Por meio de pinturas, desenhos e performances, ela cria uma narrativa que representa, conforme o seu pensamento, um acordo com seus próprios limites. Um acordo que vai modelando e produzindo sua experiência travesti.

Assim como a Vita, refletindo sobre as narrativas (auto)biográficas e imagens oriundas de experiências que vivi durante todo esse período, também criei práticas artísticas após identificar um corpo estagnado na temporalidade biográfica corpo-instante compulsória. Um corpo que não apresentava quaisquer mudanças relativas à forma como expressava o gênero. Na construção do conceito de Trava Transcorpocinética essas práticas artísticas são chamadas de “Corpo-Cinéticas Compulsórias” e representam o primeiro dos três corpos-instantes basilares para a sua elaboração.

Figura 3 - Vita da Silva. Frame de “A materialidade é o limite do caminho”. Vídeo performance, 2020.



Fonte: Site da Exposição “Travestis (não) são gestadas em nove meses”<sup>17</sup>.

Em comum, nossas práticas artísticas retratam corporalidades que se deslocam do papel socialmente esperado para um menino, abandonando o corpo-*instante* compulsório e movimentando-se em direção a outras formas de performar o gênero. Nesse processo desobediente, eu, Vita e tantas outras *erês* trans e travestis sofremos uma série de violências que tinham como finalidade o ajuste em direção a uma performatividade cisheteronormativa, ou a manutenção de nossos corpos na estagnação do corpo-sexuado. Esses ajustes são ensinados desde cedo e vão moldando corpos e a forma como se performa o gênero. Segundo Dominicé, “o adulto constrói-se com base no material relacional familiar que herda” (2014, p. 83) e dessa forma, as corporalidades enquadradas nas masculinidades e feminilidades cisgêneras vão sendo criadas nesse processo que entendo, na perspectiva desta pesquisa, como a manutenção numa posição estática do corpo. Posição mantida quando esse corpo alcança as silhuetas e as performatividades consideradas adequadas.

Os tipos e cores de roupas, a forma de sentar e andar, os cortes de cabelo, as brincadeiras, os esportes e todo um aparato médico contribuem para a criação de corporalidades normatizadas. Desde o nascimento as silhuetas vão mudando a partir dessas interferências. Se pudéssemos, através de uma imagem cronofotográfica, observar as mudanças de performatividade durante a passagem do tempo, seria possível ver o surgimento e a manutenção desse corpo-*instante* compulsório.

<sup>17</sup> Disponível

em: <https://expotnsgenm.wixsite.com/travestisnaosaogest/exposi%C3%A7%C3%A3o?pgid=koja0fny-278f57a3-79ad-4eca-ba4b-89790e992a63>. Acesso em: 25 julho de 2021.

Também seria possível ver a estagnação, a ausência de movimento e as forças que o mantêm quando o corpo alcança a meta imposta pelo “CIStema colonial moderno de gênero” (NASCIMENTO, 2021, p. 17).

De acordo com Bento (2008, p. 37),

Uma criança que recebe de presentes bonequinhas para cuidar, dar de mamar, fogãozinhos e panelinhas onde predomina a cor rosa, está sendo preparada para o gênero feminino (passiva, bondosa, cuidadora) e que terá na maternidade o melhor e único lugar para exercer estes atributos. Ou então se esta criança recebe revólveres, carros, bolas e outros brinquedos que estimulam a competição e exigem esforços mentais e corporais está em curso o trabalho de fabricação do corpo para o mundo público. Os brinquedos continuam o trabalho do/a médico/a que proferiu as palavras mágicas: produzem o masculino e o feminino. Funcionam como próteses identitárias.

Através destes brinquedos e de outros fatores, a performatividade desejada é construída. Aliados, tais elementos criam um visual imposto às infâncias trans e travestis que são constantemente vigiadas e corrigidas, enfrentando penalidades diversas no caso de afastamento do modelo esperado. O seguinte relato de Moira sinaliza o perigo presente em performatividades divergentes desse padrão: “a vida inteira me disseram homem, e não foi difícil perceber que, se não fosse o homem que me criaram para ser, eu muito provavelmente estaria em apuros” (2017, p. 17).

Durante o capítulo que escreve em “Vidas Trans” ela narra a trajetória de sua transição de gênero dividindo sua narrativa em fases específicas dessa desobediência, entre elas a infância, a escola, a universidade, o primeiro encontro com uma travesti, etc. Assim como Moira (2017), eu segui esse caminho narrativo.

Além da descrição dessas memórias, quando descrevo as lembranças do ambiente escolar, relaciono minhas experiências com outras desobediências infantis estudadas no campo da educação (RODRIGUES, 2018). Reflito sobre como a ordem compulsória do sexo/gênero/desejo e a performatividade de gênero, propostos por Butler (2020) e Bento (2008), atravessam as experiências narradas a partir da minha e de outras infâncias e adolescências no espaço escolar. Ao mesmo tempo, relaciono as análises sobre o poder disciplinador em Foucault (2014) com o controle exercido sobre o meu corpo no referido período.

Com base nesses estudos, percebi que desconhecia totalmente a condição na qual estava imersa. Não entendia que “aquilo que evocamos como um dado natural, o corpo-sexuado, é resultado das normas de gênero” (BENTO, 2008, p. 35). Logo, as transgressões e descobertas que fiz, tateando limites perigosos, aconteceram num

ambiente sombrio e solitário. Um período marcado pela dúvida, pois não conseguia entender as seguintes questões: por que sentia atração por outros meninos, mas detestava as suas brincadeiras? Por que gostava de conversar com as garotas, mas me sentia estranha caso alguma delas tentasse me beijar? Por que sentia inveja das saias que elas usavam na escola? Por que era tão perseguida pelos outros garotos que insistiam em me ofender? Por que minha performatividade era constantemente repreendida pelas tias paternas? E, o mais importante, o que faria caso painho tomasse a decisão de me expulsar de casa? Expulsão que poderia ocorrer caso ele percebesse que tudo isso ocorria porque, como eu achava na época, era um garoto *gay*.

Essas perguntas orbitam em torno da manutenção do corpo-instante compulsório, posição assegurada e imposta pelo corpo-sexuado através de uma estética corporal e de uma performatividade caracterizadas por diversos fatores que aprisionam o corpo, biologicamente designado como macho no nascimento, ao gênero socialmente definido como masculino. Entre esses fatores estão os cabelos curtos e constantemente cortados, as roupas masculinas, a divisão de brinquedos e brincadeiras, a correção da performatividade, as ameaças e as violências físicas e psicológicas, praticadas nos espaços públicos e privados, caso as/os *erês* afastem-se do padrão cisheterocentrado.

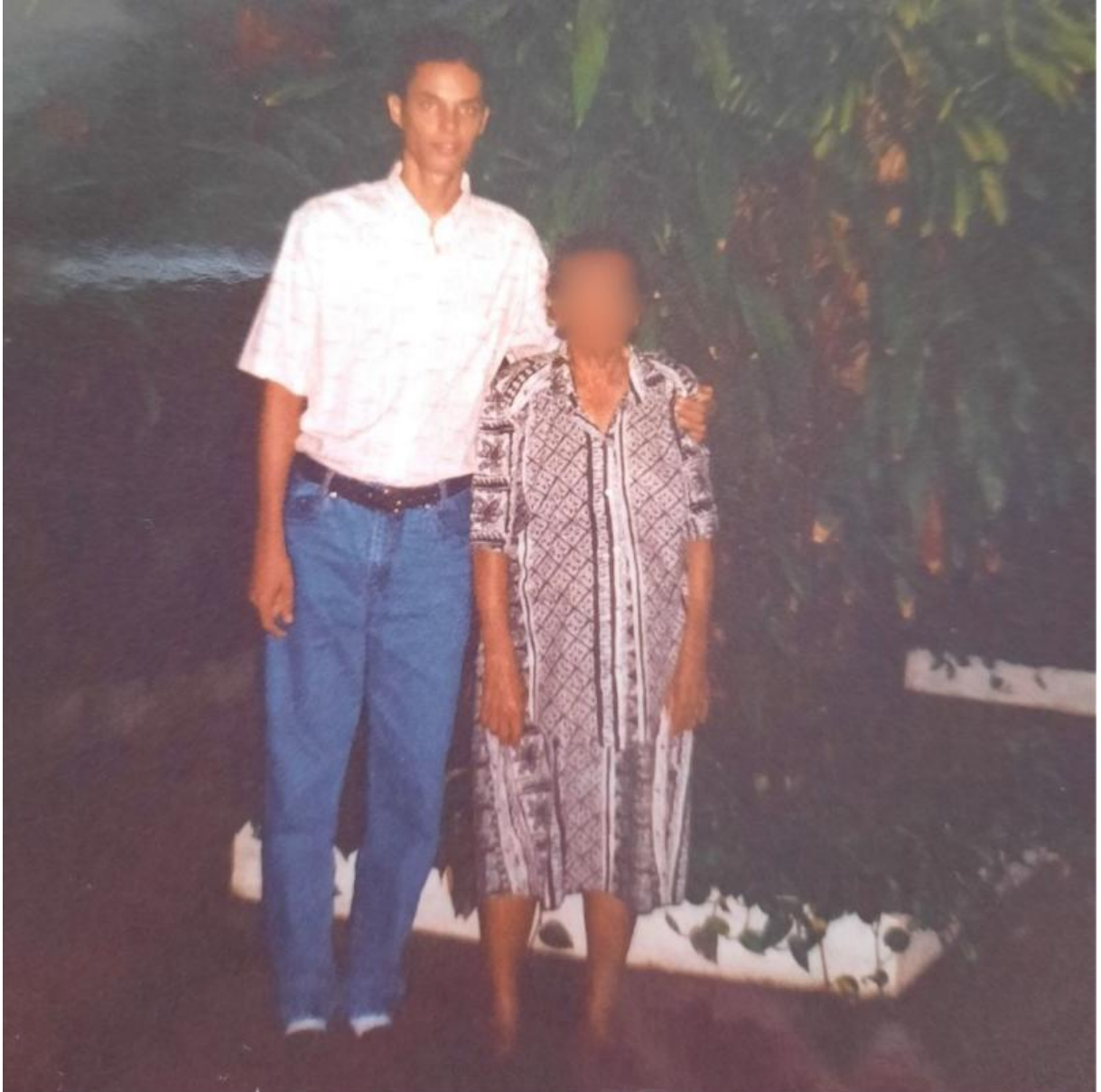
Exposto tal cenário, o conceito de práticas artísticas corpo-estáticas compulsórias ampara a construção do conceito de “Trava Transcorpocinética”. Ele é definido como o conjunto de práticas artísticas que criei após a narração e reflexão em torno de vivências ocorridas no período em que estava submetida às normas reguladoras que estabelecem o gênero masculino e seus respectivos papéis. Busquei, com tal criação imagética, representar a permanência do meu corpo e performatividade nessa posição, ou instante, compulsoriamente estático.

## 2.1 O *CORRE-CORRE* DE PAINHO E O MEDO DAS *CURRAS* NO *ILÊ*

A maior parte da minha infância foi marcada pela existência de dois lares, a casa de mainha e painho e a casa de minha avó paterna (Figura 4). Uma fotografia com vovó é o primeiro disparador de diversas memórias da infância e da adolescência. No primeiro lar, dividia o espaço com meus genitores, duas irmãs e um irmão. No

segundo lar, moravam vovó, um tio e duas tias, que insistentemente criticavam meu "jeitinho" que na época já apresentava alguma delicadeza.

Figura 4 - Fotografia com minha avó paterna retirada do álbum da formatura no curso técnico da ETFPE, em 1998.



Fonte: acervo da autora

Existe uma expressão associada aos garotos considerados delicados. Eles são chamados de “criados por vó”. Não sei dizer se ela ainda é usada nos dias atuais, o que tenho certeza é que eu fui, por um bom tempo e desde os primeiros anos de vida, “criada por vó”.

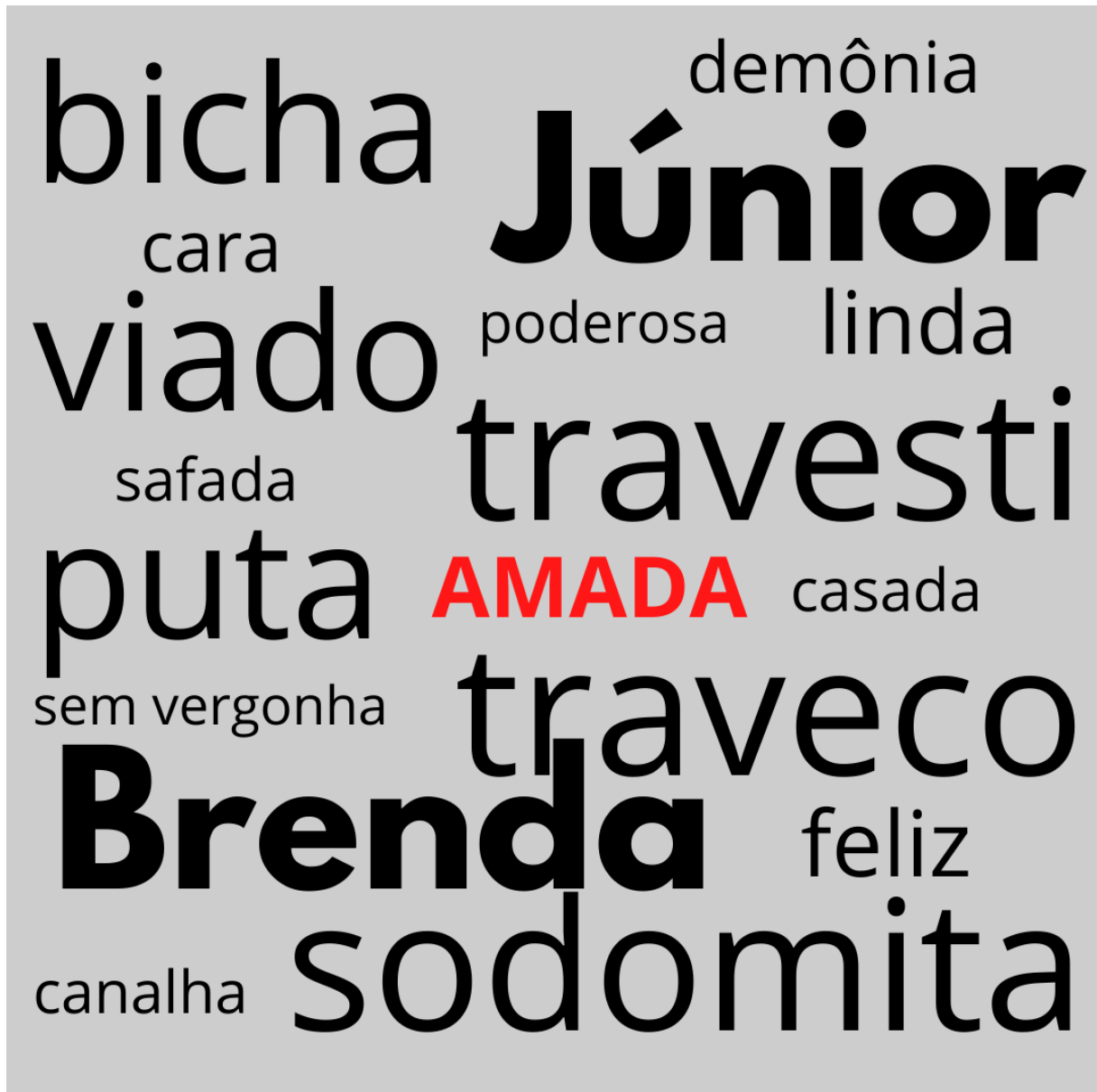
Comecei a habitar aquele ambiente com mais frequência porque um de meus tios paternos gostava de me levar, por volta dos 5 ou 6 anos, para a casa de sua mãe.

Ela era viúva e, além desse tio, morava com duas filhas solteiras. Costumava ajudá-las na limpeza e na arrumação da casa e nas compras de mantimentos e alimentos. Quase todas as noites, logo após o jantar, era comum nos debruçarmos sobre o muro da frente do imóvel para ver o vai e vem das pessoas na rua, hábito comum nos subúrbios recifenses. Obviamente a fofoca era livre e de vez em quando passavam alguns homens cis afeminados que eram pejorativamente chamados de “frangos”. Tal esse adjetivo usado devido a performatividade deles, que se aproximava da que era considerada feminina. Todas as vezes que viam esses homens cis *gays*, sem imaginar que no futuro eu me identificaria exatamente nas categorias que elas criticavam e inferiorizavam, as minhas tias repetiam a mesma frase: “que coisa horrível e sem vergonha! No máximo ‘isso’ só vai servir pra arrumar cabelo”.

Eventualmente, essa crítica também era direcionada ao meu “jeitinho delicado”. “Se ajeita menino!”, dizia uma delas. Hoje sinto um aperto no peito ao lembrar como essa frase era repetida na tentativa de “corrigir” a forma como andava, que tinha um certo rebolado a cada passo; o modo como sentava e cruzava as pernas; a voz que insistia em ser “fina”; a procura por colegas meninas ao invés de meninos, etc. Bento (2008) classifica essas ações como heteroterrorismo e destaca que elas estão presentes “a cada enunciado que incentiva ou inibe comportamentos, a cada insulto ou piada homofóbica” (BENTO, 2008, p. 38). Além dessa classificação essas ações também serão chamadas nessa pesquisa de “cisterroristas”, pois se referem à manutenção da identidade cisgênera.

No âmbito das práticas artísticas corpo-estáticas compulsórias, retrato esse cenário de críticas e xingamentos por meio da poesia-visual “Burburinho” (Figura 5). Nela, faço uso de expressões pejorativas que ouvia enquanto era controlada e vigiada, mas sem deixar de considerar o modo como atualmente elas estão sendo subvertidas e, conseqüente, como estão empoderando as pessoas trans, as travestis, as bichas, etc. Entretanto, na imagem é possível ver que também utilizo palavras de cunho carinhoso. Com essa mescla, pretendo problematizar o fato dessas diversas expressões terem sido ditas no contexto do convívio com minhas tias.

Figura 5 - Brenda Bazante. Burburinho. Poesia Visual. 1080 x 1080 pixels. 2021



Fonte: Acervo da autora.

Refletindo sobre essa coexistência de palavras pejorativas e carinhosas num ambiente familiar, percebo a existência de uma contradição ligada à correção da performatividade e às atividades que desempenhava na casa de vovó. Uma espécie de paradoxo que quando é analisado nessa pesquisa, alimenta questionamentos diretamente ligados à vigilância e ao controle sobre meu corpo. Tais questões surgem e são disparadas sempre que me preocupo com os detalhes da decoração da casa que divido com meu marido ou com a sua manutenção e limpeza. Mesmo que atualmente esteja casada, sendo amada e me sentindo poderosa, quando realizo essas atividades as memórias dos dias que passava na casa de vovó são

despertadas. Mentalmente revejo minhas tias, especialmente uma que quando nos visitava sempre chamava atenção para detalhes da limpeza e da arrumação.

Nessa época elas me criticavam por apresentar uma performatividade considerada "feminina", mesmo assim me convocavam para ajudá-las nas atividades do lar. Com prazer, auxiliava minhas tias no preparo de alimentos e na manutenção da casa, sempre limpa e arrumada. Esse papel normalmente é destinado às mulheres, como aponta o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2012) ao analisar a distribuição do trabalho e dos espaços dentro dos lares sob a perspectiva de gênero. Atualmente, em algumas realidades a distribuição de afazeres domésticos vem mudando, mas no período em que estive na casa de minhas tias os deveres das mulheres eram bem definidos e eu fazia parte deles. Lavava a casa, descascava milho, molhava as plantas e carregava água da cisterna, enquanto meu pai e meu tio trabalhavam fora e apenas sentavam-se à mesa para as refeições.

É essa distribuição de tarefas que cria a contradição e desperta questionamentos. Minha presença seria como a de uma *fa'afafine*<sup>18</sup> samoana segundo a identidade cultural daquele país, quando um menino é escolhido para ser criado como mulher para fazer os serviços da casa? Essa dúvida é reforçada quando lembro que às vezes paiho queria me levar com ele nas viagens de caminhão, mas minhas tias pediam para que ficasse e as ajudasse. Logo me pergunto, se elas controlavam e vigiavam a maneira como performava na intenção de construir uma identidade "masculina", por que me incluíam nos afazeres do lar? Por que, eventualmente, me afastavam da companhia dos homens para ajudá-las a cuidar da casa? O quanto essa inclusão pode ter contribuído para um possível interesse pelo universo feminino? O convívio num ambiente masculino ou feminino pode realmente garantir uma identidade de gênero em conformidade àquele ambiente e convívio? Uma criança designada menina no nascimento e educada num ambiente feminino, obrigatoriamente se identificará como mulher cisgênera ao crescer? Será que minhas tias também pensavam nisso? Será que pensam hoje?

Mesmo com as críticas constantes e essa contradição, entre atividades domésticas e o observar da vida dos outros, eu acabava ficando muitos dias na casa de vovó. Como ela morava na Rua Nova Descoberta, localidade do subúrbio recifense, o movimento de pessoas era muito grande, pois o bairro, que recebe o

---

<sup>18</sup> Fa'afafine é uma identidade samoana associada às pessoas que performam o gênero no feminino, mas foram consideradas biologicamente homens ao nascer.



mesmo nome, é bem populoso. No vai e vem de pessoas, as bichas *pintosas* e algumas *amapoas* chamavam nossa atenção, mas meu encontro com uma pessoa que rompesse completamente as normas socialmente estabelecidas para os gêneros ainda não havia acontecido.

Foi na Bacia do Vasco da Gama, região do bairro de Casa Amarela, que vi uma travesti pela primeira vez. Essa não foi a única vez que essa região recifense serviu como palco de tal encontro, pois, como eu, e alguns anos antes, Costa (2020) também viu uma travesti pela primeira vez na Feira de Casa Amarela. Naquele tempo de ditadura militar ou alguns anos após seu fim, não era comum encontrá-las à luz do dia, pois, vivendo completamente à margem, as travestis e transexuais existiam como figuras da noite, das esquinas e dos pontos de prostituição. No entanto, raros encontros, como o meu e o de Costa (2020), revelavam que os “corpos políticos trans sempre existiram e resistiram às estratégias da pedagogia do medo que tem orientado as culturas na América Latina contemporânea” (COSTA, 2020, p. 12). Sendo duas crianças separadas por alguns anos de vivências, na época obviamente não tínhamos a possibilidade de entender o caráter político desses encontros. Entretanto, certamente eles foram marcantes, tanto para mim quanto para o querido professor da URCA, uma vez que passadas várias décadas conseguimos narrar em detalhes as aparências e as presenças políticas tanto de Maria Aparecida quanto de Gretchen.

Assim, até hoje me lembro do rosto da pessoa que vi naquela manhã. Imagino que ela deve ter adotado o nome Gretchen em homenagem à cantora ícone do rebolado. Naquela época ela tinha, e acredito que tenha até hoje, um rosto com bochechas salientes e um cabelo loiro, fino e cacheado na altura dos ombros. Normalmente ela fazia seu “ponto” perto de alguns “pega-bebos”<sup>19</sup>, o lugar em que o nosso encontro aconteceu durante uma tranquila manhã de segunda feira, quando eu, na época uma *erê* de 10 anos, tinha ido fazer compras com minhas tias. Os “pega-bebos” ficavam no caminho dos mercados e a partir daquele dia eu passei a fixar os olhos nos bares toda vez que passava pela Bacia do Vasco em direção à feira de Casa Amarela. Direccionava meu olhar para aquele lugar que foi classificado, para mim, como vulgar e repleto de pessoas usuárias de álcool e drogas. Pessoas que eu presenciei consumindo essas substâncias ao amanhecer do dia, mas também comendo, vivendo.

---

<sup>19</sup> Como chamamos os bares pequenos que ficam abertos durante toda a noite, entram pela madrugada e fecham por volta das 10:00 h da manhã.

Gretchen, assim como muitas das mulheres trans e travestis que compõem o site argentino Arquivo da Memória Trans, também estava atenta ao trabalho. No Brasil dos anos 1980, praticamente toda essa população trabalhava como prostituta e nessa função não havia horário de expediente definido para algumas dessas trabalhadoras. Durante o dia ou à noite elas precisavam ficar “ligadas” na possibilidade de atender um cliente. Com a Gretchen não era diferente. Como não foi para a Aldana Gabriela Chocobar que, segundo o Arquivo trabalhava em *Laprida*, uma região de Buenos Aires. Inclusive durante o dia, quando posou para a maravilhosa foto abaixo.

Figura 6 - Autoria desconhecida. Aldana Gabriela Chocobar. Fotografia, dimensões não informadas, 1996.



Fonte: Arquivo da Memória Trans/Argentina<sup>20</sup>

Para minhas tias a prostituição não era trabalho e sim “safadeza” ou vagabundagem. Nesses termos julgaram a Gretchen. Julgamento também feito por mim, afinal, estava sendo educada para vê-la e condená-la dessa forma. Sua presença nos “pega-bebos” no início das manhãs confirmava o que minhas tias falavam das travestis. Mesmo assim, quando conseguia vê-la eu contemplava, com um misto de estranhamento e curiosidade, o que agora percebo como sendo a sua

<sup>20</sup> Disponível em: <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo/unidad/2639>. Acesso em: 09 agosto 2021.

beleza singular. Sem saber direito como encará-la, tentava entender o que havia de diferente naquela pessoa. Por que ela se vestia daquela forma? Por que ela estava bebendo, fumando e conversando àquela hora da manhã enquanto a cidade à sua volta começava o dia de trabalho? Fazia esse exame com cuidado, pois minhas tias deixavam claro que aqueles “homens”, como elas se referiam as travestis, eram vagabundos vestidos de mulher e eu não deveria me aproximar ou sequer olhar para “eles”.

Para entender a educação que recebi na infância quando o assunto eram as travestis, reflito sobre os relatos de Quinalha (2021), Araújo (2019) e Ludermir (2016) sobre as condições de vida e de trabalho delas no contexto dos governos militares, em meados dos anos 70 e 80. Nesse passado a realidade enfrentada pelas travestis era bem diferente da de hoje. Um passado no qual a travesti recifense Luciana Veronese, foi presa, violentada e teve que prestar serviços de limpeza nas delegacias em que foi encarcerada durante a ditadura. A justificativa para ser tratada dessa forma foi ter cometido o crime de “vadiagem, no qual

Se enquadravam tanto mendigos quanto profissionais do sexo. Esse artigo, na verdade, servia bem a qualquer desejo conservador do regime autoritário. Muitas travestis eram presas pelo simples fato de se vestirem de forma feminina e podiam cumprir pena de até três meses de detenção (LUDERMIR, 2016, p. 25).

Aprofundando essa temática, o advogado e professor de direito da UNIFESP, Renan Quinalha (2021), escreve sobre a repressão contra a população LGBT nos anos da ditadura militar no Brasil, apontando as violências sofridas por homossexuais, lésbicas e, sobretudo, pelas transexuais e travestis. De acordo com o autor, “em se tratando das travestis, a ameaça à integridade física e ao exercício da prostituição ia da violência nas ações individuais às transformações urbanas do período” (QUINALHA, 2021, p. 49). Munindo-se de entrevistas publicadas em 1979 pelo tabloide carioca “Flagrante Livre”, o autor destaca que com o crescimento das cidades e obras de grande porte, como as do metrô do Rio de Janeiro, os pontos de prostituição eram perdidos. Para além dessa perda, a truculência da polícia, materializada em violências físicas e extorsões, contribuía para precarizar ainda mais a vida daquelas trabalhadoras. No trecho de uma das entrevistas é possível identificar esses aspectos:

Elas [as travestis] não param. Enquanto falam, olham sempre em volta, vigiam todos os lados e, qualquer sinal ou cheiro de polícia no ar, [ficam]

atentas para entrar em algum lugar, mistura[ndo]-se aos passageiros dos pontos de ônibus, desaparece[ndo] do local até que o camburão (ou similar) deixe a área. Durante a pegação, a travesti caça freguês e foge dos assalariados da PM (QUINALHA, 2021, p. 50).

Tal realidade é bem conhecida por Luciana, que viveu as agruras dos anos de chumbo no Brasil. Certamente para Gretchen, assim como foi para Luciana, juntar-se com as outras travestis, enquanto trabalhavam naquelas escuras, desertas e perigosas noites, representava uma possibilidade de sobreviver, já que a prostituição era um dos poucos trabalhos que podiam realizar. Em comum, todas elas sabiam que:

Naqueles tempos de ditadura a união era imprescindível. Sempre havia uma ou duas meninas de vigia, e o alerta vinha ao primeiro sinal de polícia nas imediações. Assobio, grito, palma, valia tudo para avisar as outras que a repressão se aproximava.

Era tão comum a abordagem policial que o procedimento de fuga era combinado, quase atávico. Se os homens vinham de carro, elas corriam em direção a eles e cruzavam o camburão. O tempo de o veículo fazer a volta era o de elas desaparecerem. Se a polícia vinha a pé, cada uma disparava para um lado diferente torcendo para conseguir confundi-los. (LUDERMIR, 2016, p. 23-24).

Todavia, nem sempre era possível fugir e caso fossem pegadas, elas eram obrigadas a acionar um brutal, mas infalível mecanismo de escape: a automutilação feita à cortes de gilete, um instrumento de defesa que as travestis da época aprenderam a carregar na boca, entre a arcada dentária e a bochecha. Quinalha (2021), novamente a partir dos relatos de jornais dos anos 70, revela essa triste, desumana e dolorosa rotina usada pelas minhas ancestrais para escapar dos policiais e da violência por eles perpetrada. Uma delas, a Monique, pedindo para que seu depoimento não fosse publicado, disse o seguinte: “cortamos nossos braços, quando a polícia está a fim de grana, a gente não dá e eles levam em cana, arrojando cada vez mais. A gente se revolta e se corta. Então eles são obrigados a soltar, mandar pro Pronto Socorro” (QUINALHA, 2021, p. 50).

Em entrevista dada a Araújo (2019), a Keila Simpson, importante liderança entre as travestis brasileiras, descreve o cenário de surgimento da Pajubá relacionando-a com as giletes. Para ela:

O bajubá era usado exatamente para dialogar entre a gente sem que ninguém compreendesse o que a gente estava falando. O bajubá era mais ou menos uma fuga, como a gente utilizava se cortar contra a polícia. Quando a gente usava gilete para se cortar não era porque a gente era violenta. A gente nunca cortou ninguém na rua com gilete, com raras exceções. A gilete era para nos cortar e não irmos presas. Então quando a gente usava gilete na boca na década de 70 e 80 não era para cortar, não era para atacar as pessoas. Era pra gente se automutilar e a polícia não prender. O bajubá vem nesse mesmo

contexto, o bajubá vem exatamente pra gente poder dialogar entre a gente algumas coisas. Para uma proteção (ARAÚJO, 2019, p. 151-152)..

Como Keila e Monique, outras travestis deram depoimentos que confirmaram esse uso para as giletes. Noutro jornal, dessa vez o *Lampião*, após ser questionada pelo jornalista sobre as diversas cicatrizes de cortes presentes em seus braços, Paulete responde confirmando que a estratégia da automutilação era partilhada pela população. “Oê não tá com nada, heim cara? Não sabe por que a gente se corta? É o único jeito de não ir presa, quando a polícia baixa na Lapa ou na Cinelândia” (QUINALHA, 2021 p. 51), disse a travesti carioca.

Um pouco antes de conviver com pessoas da população LGBTI+, ouvi histórias sobre travestis que carregavam giletes em suas bocas. Como elas eram contadas por pessoas preconceituosas que estavam na verdade me mantendo disciplinada e presa na posição “corpo-instante compulsória”, primeiro achei que as giletes na boca eram uma lenda e depois acreditei que as travestis faziam isso para atacar agressores ou até para roubar. A forma como fui criada e educada me levou a crer nessas inverdades. Depois, quando transicionei e conheci algumas travestis em Niterói, eu soube o verdadeiro propósito das giletes, mas não conhecia o contexto em que elas eram usadas. Não fazia ideia de que “em uma realidade de total privação de direitos e de perseguição pelas autoridades policiais, a gilete parecia ser instrumento indispensável de trabalho e de sobrevivência para as travestis (QUINALHA, 2021, p. 52).

Dessa forma, por meio de Quinalha (2021), Araújo (2019) e Ludermir (2016) descobri um cenário que me causa várias sensações. Sinto tristeza, vontade de chorar e medo que esse tempo volte. Sinto dor, como se os cortes estivessem sendo feitos na minha carne. Sinto raiva ao saber que

Pegas “em flagrante” no trottoir que faziam para ganhar a vida, travestis como Paulete andavam municiadas com giletes, que enfiavam nos seus próprios braços como um esforço antes de serem arrastadas para os camburões policiais que as levariam para a detenção. Desse modo, elas se viam obrigadas a mutilar seus corpos, mesmo que isso deixasse marcas, para tentar escapar da violência do Estado (QUINALHA, 2021, p. 51).

Convivendo com as automutilações e com a necessidade de trabalhar, a vida das meninas nessa época era um jogo de esconde e revela, conforme destaca Ludermir (2016). Necessidade que as faziam camuflarem-se dos *alibans*<sup>21</sup> e

---

<sup>21</sup> Polícia na linguagem Pajubá.

mostrarem-se apenas para os possíveis clientes. As axós curtas e justas eram usadas como estratégia para sensualizar a “montagem” e atrair os *bofes*. Esse visual fazia parte do guarda-roupa da Gretchen e sempre que eu a via ela estava com saias curtas e um top decotado.

Os bares onde ela trabalhava ficavam bem próximos da casa onde eu morei na segunda metade dos anos 2000. Logo, a passagem pelo local onde o ‘pega-bebos’ ficavam antes de serem demolidos funcionou como um disparador de memórias. Além disso, outros dois disparadores contribuíram para despertar a memória de Gretchen. São eles: um vídeo do Facebook, por volta dos anos 2010, que a mostrava dançando numa palhoça durante os festejos de São João e alguns shorts e saias curtíssimos que achei no fundo do meu guarda-roupas. Essas peças de roupa que usei para sensualizar meu look e a imagem da dança junina contribuíram para disparar a memória desse primeiro contato com uma travesti.

Com o tempo eu fui me acostumando com a presença dela naquele bar e o interesse perdeu força. O que não diminuiu foi a repressão e a correção de minha performatividade. Quando fazia algo que desagradava minhas tias eu era mandada de volta pra casa. Ficava arrasada e triste, pois gostava de estar na casa de vovó. Curtia a beleza de seus cômodos cheios de móveis antigos e de madeira que ficavam impregnados com o cheiro do óleo de peroba que eu ajudava a passar. Também curtia as camas com os lençóis forrados sem uma dobra sequer. Acho que era meu jeito “dona de casa de ser” começando a aparecer. Gosto de cuidar da decoração de ambientes e de cuidar da casa. Também sou caseira e na casa de vovó era obrigada a ser mais.

Em dias quentes, costumava me sentar no degrau da cozinha e chupar uma bacia de laranjas com vovó. Ela adorava fazer isso. Alcanço essa memória através do sabor ácido que costumo aturar toda vez que chupo laranjas e por aquela aguinha que sai da casca quando estou descascando uma. Ela cria um jato que geralmente acerta os olhos e incomoda. Incômodo semelhante ao que sentia quando a volta para casa de mainha acontecia como punição, geralmente por conta do meu “jeitinho afeminado”. Incômodo que também surgia quando esses jeitinhos eram criticados. Como ranhuras, as críticas riscavam nosso convívio. Riscos e rasgos que represento na fotomontagem abaixo citada.

Entretanto, também me deparo com sabores adocicados ao chupar laranjas. Esse paladar me remete aos momentos alegres que vivi na casa de minhas tias.

Lembranças que simbolizo na instalação “Saudade do degrau da casa de vovô” (Figura 7). Essa prática artística foi transformada em fotomontagem através da alteração de pequenos detalhes. Ação que fiz para representar o quanto nosso relacionamento ficou muito difícil, tornando-nos praticamente estranhas após a transição. Nesse contexto e poética, essa prática artística é classificada como corpo-estática compulsória

Figura 7 - Brenda Bazante. Saudade do degrau da casa de vovô. Fotomontagem feita a partir da instalação. Dimensões: 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: a autora.

Refletindo sobre os exercícios de rememoração feitos até aqui, percebo que dois cenários estão sempre presentes: um privado e um público. Neles o pequeno Júnior tinha que se comportar de maneiras diferentes.

No público gozava de uma certa liberdade e podia brincar, mesmo tendo que ter cuidado com as repetidas ofensas dos garotos “machões”. Garotos que, segundo Moira (2017), para performarem o gênero masculino tinham que ser homofóbicos.

Precisavam zombar dos garotos considerados afeminados, caso contrário poderiam sofrer o mesmo que eles. O mesmo tratamento ocorreu num caso relatado por Ferrari e Oliveira (2018), quando um menino gay foi expulso da escola onde estudava. Ele foi advertido por ter passado a mão nas genitálias de alunas e alunos de sua turma. A professora deparou-se com a situação ao entrar na sala de aula. A primeira coisa que ela ouviu foi um coleguinha dizendo o seguinte: “se você pegar no meu peru de novo, eu vou lhe dar um soco na cara!” (FERRARI; OLIVEIRA, 2018, p. 38). Segundo os autores essa reprimenda caracteriza a afirmação da masculinidade do menino. Para eles,

Reagir daquela forma também se constitui numa mensagem de negação a homossexualidade e, por consequência de afirmação de sua condição heterossexual para os demais componentes da sala, meninos e meninas. Podemos dizer que foi uma ação de construção da heterossexualidade e manutenção da sala de aula como espaço em que a heterossexualidade é tida como norma (FERRARI; OLIVEIRA, 2018, p. 43).

Já no privado o controle era muito maior. Sentia a todo o momento uma desconfiança e um cuidado excessivo na tentativa de evitar os comportamentos “femininos” que naturalmente demonstrava. O corpo-instante compulsório precisava e precisa de constante vigilância e (re)formação para manter-se nessa posição. Dessa forma, o modo como me sentava ou andava, o tom de minha voz, os amigos ou amigas que fazia, as brincadeiras, etc, ficavam sob constante controle. Operando nesse formato,

A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente. Humildes modalidades, procedimentos menores, se os compararmos aos rituais majestosos da soberania ou aos grandes aparelhos do Estado (FOUCAULT, 2014, p. 167).

Ao resgatar essas memórias relacionando-as aos espaços, chamo atenção para a diferença de tratamento dado a homens e a mulheres nos espaços público e privado, ou seja, em duas arquiteturas. Bourdieu (2012) e Cevedio (2010) escrevem a respeito da dominação masculina sobre a mulher e relacionam esse aspecto com os espaços.



Analisando as diferenças entre os papéis determinados para homens e mulheres a partir de pares dicotômicos como alto/baixo, seco/molhado, dentro/fora, etc., Bourdieu defende que

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante escrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (2012, p. 18).

Cevedio (2010) trata especificamente das relações entre arquitetura e gênero nos espaços públicos e privados, destacando as diferenças de controle nesses dois espaços. Nos referidos ambientes e *“en todas las actividades humanas están presentes los modos y las relaciones de producción material, que condicionan la vida social, los valores culturales e formas de pensar y de estructurarnos”* (CEVEDIO, 2010, p. 18). Tudo isso *“a través de la división del trabajo, las clases sociales, las formas de familia y las identidades de género que estipulan, entre otras cosas, el uso y valor diferenciado del espacio”* (Ibidem). Para a autora,

Se puede decir que las divisiones de género se manifiestan en los diseños de las viviendas (como veremos más adelante) y en el diseño urbano, (redes de transporte, localizaciones urbanas como centros escolares, comerciales, bancarios, viales peatonales, vehiculares, etc), proyectados con criterios patriarcales, economicistas e no en función de la sociedad. Las relaciones dentro-fuera, público-privado, son relaciones, por tanto, que evidencian el poder y la dominación de un género sobre otro (CEVEDIO, 2010, p. 25).

Ainda sobre isso, Borre e Martins (2016) oferecem relatos que demonstram a distribuição das tarefas no lar e fora dele. Revelam o treinamento que as meninas recebiam e recebem para no futuro tornarem-se boas e obedientes esposas. Narram memórias que se alinham com os pensamentos de Bourdieu (2012) e Cevedio (2003), como pode ser percebido no seguinte trecho:

Lembro-me das lições que recebi de minha mãe para me tornar uma futura boa esposa e dona de casa. Ela preocupava-se que eu aprendesse a ser uma “mulher de verdade”, uma mulher que cumprisse suas obrigações domésticas e, conseqüentemente, conseguisse um bom marido. Fui advertida diversas vezes que não casaria se não soubesse limpar a casa ou se não fizesse uma

comida saborosa. Levei “chineladas” quando desafiei esses ensinamentos e quando chantageei meu irmão para que ele fizesse as tarefas no meu lugar. Diversas vezes lavei a louça depois do almoço enquanto meu irmão assistia a programação esportiva na televisão. Relembro os sentimentos de revolta e as brigas que enfrentei em virtude disso. Não compreendia porque eu trabalhava nas tarefas domésticas enquanto meu irmão brincava. As argumentações da minha mãe eram insuficientes para que eu entendesse e aceitasse a situação. Hoje, percebo que meu irmão e eu tínhamos atribuições diferentes não somente em casa, mas, na escola, na rua, na vizinhança e na igreja que frequentávamos (BORRE; MARTINS, 2016, p. 29).

A historiadora da arte Madalena Zaccara (2017) também discute a dominação masculina, a distribuição do trabalho e o controle dos comportamentos enquanto revisa o lugar da mulher dentro do campo que estuda, desvendando os caminhos da mulher artista em Pernambuco. Apresentado o contexto no qual a mulher funciona como uma espécie de objeto do lar, a autora destaca que,

Na divisão dos papéis dos corpos coube aos homens o heroísmo, o risco, a força, a dureza, a resistência à dor enquanto que a mulher devia se ocupar da graça, do sorriso, da leveza e da fragilidade, qualquer que fosse a situação. A maioria das tradições atribui importância particular ao papel social da mulher no lar, consagrada às tarefas domésticas, à reprodução e à educação dos filhos (ZACCARA, 2017, p. 21).

Os espaços públicos e privados que frequentei foram atravessados por esses tratamentos, treinamentos, controles e disciplinas. Nessas relações, entendo que minha família não enxergava qualquer chance de transexualidade. Essa discussão não existia na nossa casa e, a partir dos estudos sobre a dominação masculina, percebo que a vontade deles era me manter na posição considerada superior, ou seja, a masculina. Ao mesmo tempo, eles tentavam afastar a possibilidade de ter uma *bicha* da família. Essa era uma possibilidade existente, diferente da ideia da transexual. Hoje está claro para mim que o controle excessivo, as repetidas tentativas de “masculinizar” minha performatividade e as falas homofóbicas evidenciam esse desejo; a rejeição de qualquer probabilidade de existência de uma *bicha* na nossa família.

O rebaixamento para uma posição socialmente inferior, entre outras questões, alimenta essa negação da figura de homossexuais no seio das famílias. Para Bourdieu (2012), a posição de superioridade masculina é representada pelo movimento para o alto, como a ereção ou a posição do homem sobre a mulher no ato sexual, por exemplo. Uma vez que a homossexualidade e mais ainda a transexualidade representam o afastamento desta posição em direção a uma considerada inferior, a feminina, que está em baixo no ato sexual, essa mudança de posição reforça o preconceito e a discriminação. Nesse ponto preciso deixar claro que não sinto rancor

algum de meus familiares. Considero-os sujeitados por esse CISTema (NASCIMENTO, 2021) que é opressor, patriarcal e nos educa conforme a cisheteronormatividade.

Apesar desse cenário, nem tudo era ruim naquela época e gostaria de falar um pouco disso, pois a lembrança que trago a seguir tem ligação com minha afinidade com as árvores e conseqüentemente com o uso de seus gravetos nas esculturas cinéticas que elaboro desde 2017.

Trata-se da recordação do vento frio que era gerado pelo movimento do caminhão de painho, e que ainda me faz sentir arrepios. Normalmente, nas viagens que ele fazia para entregar cevada nas fazendas, eu e meus irmãos subíamos na carroceria do veículo e acompanhávamos a paisagem que surgia no horizonte, quilómetro após quilómetro. Chegando no local das entregas, rapidamente corríamos para a árvore mais próxima e começávamos a colher frutas como caju, goiaba, manga e jambo. Bem, como era de se esperar, depois de algum período, colecionávamos marcas e cicatrizes no corpo devido às quedas ocasionais. Contudo, ao final do passeio, a sacola cheia de frutas compensava a dor e a ardência dos arranhões.

Alguns anos mais tarde, essa brincadeira tornou-se mais frequente quando painho comprou um pequeno sítio e ali eu podia correr e subir nas diversas árvores frutíferas e frondosas; brincar e ser criança. Expressava meu amor pela natureza e pelas árvores, balançando-me, pendurando-me e pulando de galho em galho.

Contrastando com toda essa euforia outros cenários não eram tão legais. Eles ocorriam nos quartos da nossa casa, normalmente com a porta trancada a chaves, pois o que fazia ali dentro era considerado errado, proibido e precisava ser consertado. Certamente, para a sua família, a conduta daquele garotinho estaria próxima da análise que Foucault (2010) faz do indivíduo a ser corrigido. Aquele que se manifesta no contexto familiar e

No exercício de seu poder interno ou na gestão da sua economia; ou, no máximo, é a família em sua relação com as instituições que lhe são vizinhas ou que a apoiam. O indivíduo a ser corrigido vai aparecer nesse jogo, nesse conflito, nesse sistema de apoio que existe entre a família e, depois, a escola, a oficina, a rua, o bairro, a paróquia, a igreja, a polícia, etc. Esse contexto, portanto, é que é o campo de aparecimento do indivíduo a ser corrigido (FOUCAULT, 2010, p. 49).

Mesmo Foucault dizendo que “o indivíduo a ser corrigido é, no fundo, um indivíduo bem específico dos séculos XVII e XVIII” (2010, p. 49), quando se trata de

peças LGBTI+ e dissidentes sexuais e de gênero, ele permanece bem presente no século XXI. Segundo Rodrigues, Prado e Roseiro,

Apesar de separados por um espaço de tempo e por outras formações discursivas, entre o monstro, o sujeito a corrigir e o onanista, a criança na modernidade vem sendo usada e também convocada para afirmar a norma, pelas vias da justiça, medicina, igreja, instituições educativas, para fabricar a família heterocentrada reduzida em seu interior com seus quartos e camas e a população que importa. Sobre a criança - seu corpo, sua sexualidade, seu gênero e sua raça -, olhares e discursos bem atentos e elaborados não se desgrudam e não abrem mão da vigília; sobre o corpo da criança, experimentam-se as mais variadas tecnologias de controle, desde a multus *Ritalina* à ferramenta de “Controle familiar” dos dispositivos de conexão em rede. Afinal, todas as crianças - preferencialmente as paupérrimas, (des)viadas e encenqueiras - precisam ser incluídas nas lógicas de vigília-controle e, nisso, como a cruzada contra a masturbação, nem os meninos pervertidos, malvados, as más influências, as péssimas aparências, os indecentes e viados escapam! Todas essas no centro das atenções, ainda que compondo vidas precárias (2018, p. 21-22).

Mas independente disso, se alguém olhasse pelo buraco da fechadura veria um menino serelepe e atencioso de uns nove a dez anos em frente ao espelho. Ele com certeza estaria muito satisfeito com o que enxergava diante de si, pois ali estava refletido o seu corpo com cabelos longos oriundos da toalha de banho enrolada na cabeça. Essa era a proeza mais comum. Em dias mais tranquilos, quando estava só em casa, aquele garotinho magro e desajeitado pegava as roupas e sapatos, tanto das irmãs quanto da mãe, e vestia-os imaginando o quanto seria feliz caso aquelas vestimentas fossem suas. Assim como eu, Andrade (2012) também flertava com as roupas e papéis “femininos”. Sobre esse período de sua infância ela nos diz o seguinte:

Revisitando os registros de minha memória e álbuns de família, recordo as brincadeiras de casamento, escondidas na residência de meu vizinho e colega de sala de aula, na qual sempre fiz questão de ser a noiva e ele o noivo. Quando seus pais saíam, ele me chamava para sua casa, íamos para o quintal, onde se encontrava um baú velho, fechado, que abrigava em seu interior as roupas de casamento e sapatos de seus pais. A brincadeira iniciava, comigo vestida de noiva com um longo véu, roupa enorme para meu pequeno tamanho e sapato de salto alto.

Por várias vezes, a brincadeira se repetiu, mas sempre oculta, pois sabíamos que os adultos não aceitariam. Caso fôssemos surpreendidos, seríamos alvo de comentários depreciativos, podendo ter um resultado ainda mais grave na possibilidade da descoberta pelos nossos pais. Inevitavelmente, seríamos punidos fisicamente e com certeza imposto o distanciamento entre nós (ANDRADE, 2012, p. 19-20).

Examinando esse relato e relacionando-o às duas circunstâncias anteriormente apresentadas, pode-se perceber a dicotomia presente nesta fase de nossas vidas,

pois fomos crianças que brincávamos e interagíamos com as outras. Porém, dentro de casa e na relação familiar, principalmente com o lado paterno, enfrentamos muito preconceito e tivemos que nos esconder para performar nossa identidade. A vigilância e o controle exercidos no corpo-istante compulsório, por meio do corpo-sexuado, dos gêneros inteligíveis e do gênero compulsório, insistiam em nos manter dentro dos padrões esperados para um menino e o afastamento dele foi constantemente criticado e repreendido.

Situação repetida inclusive quando fui agredida por um grupo de meninos vizinhos de vovó. Estava ensaiando numa quadrilha junina nessa época. Eu, depois de muita insistência, consegui o papel de cigano, pois achava que dentro dele poderia exercitar todo o meu rebolado e *dar pinta* a vontade. Porém, foi justamente esse modo de dançar que chamou a atenção dos agressores. Durante um dos ensaios eles começaram a me xingar. Acompanhavam os giros dos pares para me fazer ouvir as ofensas, que foram subindo de tom, apesar dos pedidos do mestre quadrilheiro para que eles parassem. Quando eles viram que não estava adiantando acharam uma forma mais eficaz de me atingir. Pedras. De vários tamanhos que começaram a vir na minha direção. Assustado, o mestre acabou o ensaio, mas não me defendeu. Com medo de ser atingida, eu comecei a correr e numa reação defensiva tentei jogar pedras neles também. Desesperada e aflita, eu não conseguia pará-los, então corri para a casa de vovô cambaleando por conta das pedras que me acertavam todo o corpo.

É difícil relembrar isso, principalmente toda vez que vejo uma mulher trans sendo agredida ou morta, como foi o caso da Dandara no Ceará, cruelmente assassinada a pedradas e pauladas. Mas, no meu caso, pior que as pedradas, foi a sensação de abandono que senti quando finalmente cheguei a casa de vovó. Ao invés de me defenderem, minhas tias começaram a me julgar e colocar a culpa em mim. No fim das contas fui mandada para o chuveiro frio e depois para a cama com a promessa de que no dia seguinte iria voltar para a casa de mainha. Num exercício de reflexão, representação e tentativa de abandono da dor que essa memória me causa, criei a instalação “Nem toda pedra que me acerta serve para construir um castelo” (Figura 8). Utilizando materiais disponíveis no pequeno ateliê que montei num dos quartos de casa, construí essa prática artística que encontrou seu lugar de montagem na rua. Afinal, é nas ruas que somos violentadas, é no espaço público que as violências direcionadas às pessoas trans ganham mais força, para que fique clara a posição

contrária dos agressores à nossa existência. Assim pensam os translgbtfóbicos. Assim agem aqueles - crianças, adolescentes, jovens e adultos - que diariamente querem e são treinados para aniquilar e apagar nossos corpos do convívio social e familiar.

Figura 8 - Brenda Bazante. Nem toda pedra que me acerta serve para construir um castelo. Instalação, pedras, tijolo, espelho, celular, arame, madeira, graveto e tecido. dimensões diversas, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Costa (2018) discute o cenário em torno das violências praticadas por crianças contra crianças homossexuais. O autor diz que nessas ações elas estão operando (aprendendo e exercitando) dentro de um conjunto de emoções negativas e que

A maioria das crianças aprendem a “odiar” outras crianças que não são como elas, que não falam como elas, que não andam como elas, que não gostam do que elas gostam. Aprendem então a agredir essas outras crianças tendo a garantia de seus pais, de seus familiares, de seus/suas professoras, de seus/suas amigos/as e de algumas instituições religiosas de que o que estão exercitando é “normal” e o “correto” a ser feito e que não serão repreendidas (COSTA, 2018, p. 1).

## 2.2 NO SISTEMA, SE TEM RACHA É AMAPÔA E SE TEM NECA É OCÓ: CISGENERIDADE COMPULSÓRIA

Quando um bebê nasce ele ainda não sabe quais são os comportamentos de gêneros ou papéis sexuais que se espera que ele desempenhe. Não nascemos sabendo que meninas só podem fazer balé ou jogar queimado e os meninos jogar futebol ou vôlei. É a sociedade que vai indicando os papéis que cada gênero deve assumir, e, dessa maneira, meninos e meninas vão aprendendo o que se espera delxs (SEPULVEDA; SEPULVEDA, 2018, p. 92).

Aprisionada nessa realidade, na manhã do dia 28 de fevereiro de 1978 eu vim ao mundo. Meu nascimento aconteceu num dia em que mainha e painho, como toda mãe e todo pai, deveriam estar ansiosos pela chegada do bebê e ouviram<sup>22</sup> o mesmo discurso, baseado no sistema binário e cisgênero (homem x mulher) (BENTO, 2008), que os médicos repetem após os partos: “parabéns, é uma menina”, para quem nasceu com vagina; ou “parabéns é um menino”, para quem nasceu com um pênis.

A cisgeneridade orienta a fala que os médicos reproduzem logo após os nascimentos. É de responsabilidade dela as expectativas em torno dos papéis desempenhados para este novo ser que acabou de chegar ao mundo. É de sua responsabilidade a completa ausência, nas expectativas da mãe e do pai, da possibilidade deste ser vir a se identificar enquanto uma pessoa transgênera. E, assim sendo, é de responsabilidade da cisgeneridade uma série de violências que esse ser irá enfrentar ao longo de toda a sua vida, caso comece a expressar qualquer forma de identificação discordante da matriz hegemônica cis e hetero.

---

<sup>22</sup> Digo que essa informação foi passada no nascimento porque não sei dizer se mainha fez a ultrassonografia para determinar o sexo antes do parto.

Segundo Nascimento (2021), o transfeminismo enxerga no conceito de cisgeneridade uma importante ferramenta discursiva na luta contra essas violências e contra as normatizações que consideram subalternos os corpos trans e travestis. Nesse sentido,

O conceito de cisgeneridade é capaz de estabelecer um paralelo crítico ao das transgeneridades, revelando que, apesar de todos os gêneros passarem por um processo de materialização a partir de práticas discursivas sobre o sexo, os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural, como sexo/gênero real, verdadeiro, na medida em que as transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa (NASCIMENTO, 2021, p. 97).

São poucas, mas algumas mães começam, a partir da imersão nos estudos de gênero ou nos encontros de ONGS, a diminuir algumas dessas expectativas, passando a se libertar e libertar suas/seus filhas/os das amarras do CISTema (NASCIMENTO, 2021). Entre elas a mãe de Anne (LUDERMIR, 2016), que apresentarei mais à frente.

Muitas grávidas desenvolvem expectativas em torno do sexo dos bebês. Normalmente, a ultrassonografia é realizada pelas futuras mães para descobrir esse dado considerado importantíssimo. Juntamente com o sexo biológico, tal procedimento pode detectar problemas de má formação. Para isso ele percorre a barriga da mãe em busca de imagens do bebê e de sua genitália, ou como defende Bento (2008, p. 37), para produzir “masculinidades e feminilidades condicionadas ao órgão genital”. Para a autora,

A materialidade do corpo só adquire vida inteligível quando se anuncia o sexo do feto. Toda a eficácia simbólica das palavras proferidas pelo/a médico/a está em seu poder mágico de gerar expectativas que serão materializadas posteriormente em brinquedos, cores, modelos de roupa e projetos para o/a futuro/a filho/a antes mesmo de o corpo vir ao mundo (BENTO, 2008, p. 33).

No caso dos bebês intersexuais, desde 2003, o Conselho Federal de Medicina (CFM) normatizou, por meio da Resolução 1664/2003, os procedimentos realizados para a definição do sexo biológico de bebês nascidos, segundo o texto da resolução, com anomalias de diferenciação sexual. A rotina de investigação e de tomada de decisão proposta pelo documento passou a autonomia para uma equipe multiprofissional que envolve profissionais de diversas especialidades médicas, entre elas psiquiatria infantil, endocrinologia, clínica, genética e outras, incluindo no processo também a família da criança recém-nascida.



Entre as considerações, a resolução reconhece as dificuldades envolvidas na escolha do sexo mais adequado, inclusive dizendo que a interação com o paciente é importante na decisão. Fico me perguntando: como uma criança recém-nascida pode participar dessa escolha? Além disso o documento também destaca a possibilidade de incompatibilidade com o sexo biológico definido ao fim do procedimento, reconhecendo os problemas causados por essa incongruência. Os relatos de intersexuais ativistas e a(r)tivistas que expõem suas experiências por meio das redes sociais tornam públicas essas questões. Uma vez não se identificando com o sexo biológico definido pela equipe, mesmo que ela seja multiprofissional, a pessoa intersexual entra dentro do universo das questões enfrentadas pela população de pessoas transexuais ou de travestis e sofre os preconceitos, discriminações e precariedades do mesmo modo. Foi esse o caso da artista visual Patrick Rigon (1987, Cachoeira do Sul/RS, vive e trabalha em Porto Alegre/RS) que em “Punica Granatum” (Figura 9) utilizou o mito de Perséfone e a fruta romã para simbolizar questões ligadas à sua sexualidade. Como outras pessoas intersexo, ela foi designada como um menino, mas ao crescer e se desenvolver fisicamente e psicologicamente não acompanhou o sexo biológico e hoje performa o gênero feminino. Inclusive através de práticas artísticas que expõe em suas redes sociais.

Figura 9 - Patrick Rigon. Detalhe de “Punica Granatum”. Pintura a óleo sobre tela e ouro sobre tela, 50 x 40 cm, 2016.



Fonte: Instagram da artista<sup>23</sup>.

<sup>23</sup><https://www.instagram.com/p/CCmjZXEAp-v/>.

Não sendo a intersexualidade o meu caso, fui compulsoriamente designada como menino e toda a minha estrutura fisiológica validou a construção do sexo baseada na biologia e no que é considerado “natural”. A medicina confirmou o sistema binário (homem e masculino x mulher e feminino), produzindo e reproduzindo, como destaca Bento (2008, p. 17), “a ideia de que o gênero reflete, espelha o sexo e que todas as outras esferas constitutivas dos sujeitos estão amarradas a essa determinação inicial: a natureza constrói a sexualidade e posiciona os corpos de acordo com as supostas disposições naturais”.

Imersa nessa regulação, como a maioria das mães, minha mãe saiu daquela maternidade com um projeto de vida “masculina” ligada ao “filho” que acabara de nascer, afinal, “a ênfase no traço biológico estimula projeções sociais, impõe condutas” (SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 51). Essa expectativa vem se repetindo há séculos. A partir do pensamento de Foucault, Bento (2008, p. 17) diz que “vincular comportamento ao sexo, gênero à genitália, definindo o feminino pela presença da vagina e o masculino pelo pênis, remonta ao século XIX quando o sexo passou a conter a verdade última de nós mesmos”.

A existência de um pênis, de tamanho considerado normal para a idade, e de dois testículos externos impôs, com o apoio da medicina e outros dispositivos institucionais, o gênero masculino durante toda a minha infância, adolescência e parte da juventude. Associada a outros elementos performáticos, essa posição cisnormativa refere-se ao que Butler (2020, p. 43) chama de “gêneros inteligíveis”, sendo esses “aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”.

No decorrer da temporalidade biográfica corpo-instante compulsório, essas práticas me foram constantemente ensinadas nas esferas públicas e privadas. Práticas que também foram ensinadas a minha mãe e meu pai desde o nascimento dela e dele e que são repetidas e afirmadas/apoiadas pela cisgeneridade compulsória. Funcionam como uma roupa, ou um “traje humano” (Figura 10) que desde cedo é pendurada ao lado do berço e é constantemente vestida na criança, até tornar-se parte constituinte dela/e, como Man Yu, artista porto riquenho radicado em Hong Kong, retrata. Ou como defende Dominicé (2014), são relações familiares que transmitidas de geração em geração passam a formar os adultos, contudo essa modelagem

“frequentemente afasta-se, por meio de rupturas sucessivas” (DOMINICÉ, 2014, p. 83).

Figura 10 - Man Yu. Traje humano. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 1987



Fonte: Site Man Yu<sup>24</sup>

Na esteira desse pensamento, algumas práticas artísticas da dupla de artistas visuais baseados em Berlim/Alemanha, Michael Elmgreen (1961, Copenhague/Dinamarca) e Ingar Dragset (1969, Trondheim/Noruega), representam o cerne da discussão que agora realizo: as narrativas infanto-juvenis discordantes da imposição do gênero cis. Numa delas, intitulada “Experimento” (Figura 11), é possível ver uma *êre* perplexa diante de um espelho. Essa instalação foi montada na *Flag Art Foundation* de Nova York em 2016, e torna-se ainda mais interessante para as discussões sobre gênero compulsório devido ao reflexo que surge no espelho que compõe o conjunto da instalação.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.manyuart.com/trajehumano>. Acesso em: 25 julho 2021.

Figura 11 - Michael Elmgreen e Ingar Dragset. Vista de “Experimento”, na Exposição “Mudando de assunto”, montada na *Flag Art Foundation* de *New York (USA)*, 2016.



Fonte: Galeria Perroti<sup>25</sup>

Em outras montagens da mesma instalação exibidas no site dos artistas, esse reflexo não pode ser visto, pois a prática artística refletida no espelho não fazia ou não estava posicionada num local que fosse refletido por ele. Não consegui achar informações sobre o motivo desta expografia em particular. No entanto, a composição que ela cria torna-se um belo exemplo do medo que senti durante a infância. Talvez aquele que senti ao observar, da copa das árvores, o horizonte adiante. Ou o que senti toda vez que estava performando com a toalha na *orí* e ouvia passos próximos da porta do banheiro da casa de meus pais.

---

<sup>25</sup> Disponível em: [https://www.perrotin.com/artists/Elmgreen\\_et\\_Dragset/32/view-of-the-exhibition-changing-subjects-at-flag-art-foundation-new-york-usa-2016/10000012400](https://www.perrotin.com/artists/Elmgreen_et_Dragset/32/view-of-the-exhibition-changing-subjects-at-flag-art-foundation-new-york-usa-2016/10000012400). Acesso em: 29 junho 2021.

Esse medo me leva a pensar sobre quem deveria proteger-me enquanto era uma criança. Ou do quanto eu não seria mais protegida caso entendesse e assumisse uma orientação homossexual na época da infância, exibindo uma performatividade diferente daquela esperada pela cisgeneridade compulsória a mim designada. Preciado (2020) trata dessa questão ao escrever a crônica sobre quem defende as crianças queer. Sobre a forma como foi criado e protegido, ele relata o seguinte: “o que meu pai e minha mãe protegiam não eram meus direitos de ‘criança’, mas as normas sexuais e de gênero que eles mesmos aprenderam dolorosamente através de um sistema educativo e social que castiga qualquer forma de dissidência com ameaça, intimidação ou até a morte” (PRECIADO, 2020, p. 72). E continua dizendo que “tive pai e mãe, mas nenhum dos dois protegeu meu direito à livre autodeterminação de gênero e sexual” (Ibidem). Nascido nesse contexto, ele, eu e todas as pessoas estão inseridas num contexto em que:

A criança é um artefato biopolítico que permite normalizar o adulto. A política de gênero vigia os berços para transformar todos os corpos em crianças heterossexuais. Ou você é heterossexual ou a morte o espera. A norma faz a ronda ao redor dos recém-nascidos, exige qualidades femininas e masculinas distintas da menina e do menino. Modela os corpos e os gestos até desenhar órgãos sexuais complementares (PRECIADO, 2020, p. 71).

Assim, estando na casa dos meus pais ou de minha vovó, o medo que senti me alertava para uma expulsão do lar e para um futuro que pode ser resumido pela imagem refletida no espelho. Não a imagem da *êre* assustada que deixa o batom cair, quem sabe por ter sido pega no flagra. Falo do corpo gelado que ela vê, como um sinal de alerta do tamanho do poderoso brilho de uma estrela gigante azul. Um astro tão quente que queima tudo ao seu redor. No caso de nossa *êre*, um brilho assim, que é diferente do que aparece em seus olhos no instante em que ela pega o batom e passa nos lábios, acaba, como no caso das estrelas azuis, por trazer a morte, como é representado em sua imagem assustada, ao deixar o batom cair no chão. Essa cena pode ser a representação de um segundo instante no qual o brilho e o *glamour* do batom cessam e sua vida passa a correr riscos. Como se ela estivesse diante de um trampolim e fosse forçada a mergulhar em direção a um chão duro, como representado em “Dilema” (Figura 12), outra prática artística da dupla Michael Elmgreen e Ingar Dragset.

Figura 12 - Michael Elmgreen e Ingar Dragset. Dilema. Escultura, bronze platinado e aço inoxidável, 250 x 300 x 47 cm, 2017.



Fonte: Galeria Pace<sup>26</sup>.

Situação que a força a escolher entre viver com o gênero compulsório, e os altos custos psíquicos e somáticos dessa escolha, ou abandonar essa posição e expressar/performar uma identidade trans ou travesti, e por isso ser condenada a vivenciar situações de morte. Suportar a precariedade de uma vida invivível em decorrência de apresentar-se como um corpo gênero-inconforme (BUTLER, 2016). Realidade na qual

A precariedade é, talvez, obviamente, relacionada diretamente a normas de gênero, uma vez que sabemos que aquelas pessoas que não vivem seus gêneros de maneiras inteligíveis estão em risco acentuado de assédio, patologização e violência. As normas de gênero estão profundamente relacionadas a como e de que maneira nós podemos aparecer no espaço público; a como e de que maneiras o público e o privado são diferenciados, e como essa distinção é instrumentalizada a serviço da política sexual; quem será criminalizada com base na aparência pública (com isso quero dizer: quem será tratada como criminosa e produzida como criminosa, o que não é sempre o mesmo que ser a pessoa criminosa denominada por um código legal que discrimina contra manifestações de certas normas de gênero ou certas práticas sexuais); quem não conseguirá proteção pela lei, ou, mais especificamente, pela polícia, na rua, ou no emprego, ou em casa - em códigos legais ou instituições religiosas. Quem será estigmatizada e desempoderada, ao mesmo tempo em que se torna objeto de fascinação e de prazer de consumo? Quem terá benefícios de saúde perante a lei? As

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.pacegallery.com/artists/elmgreen-dragset/>. Acessado em: 05 junho 2021.

relações íntimas e de parentesco de quais pessoas serão reconhecidas ou criminalizadas pela lei, ou, de fato, poderão se alterar de formas bastante radicais a depender do código legal em vigência, religioso ou secular, ou a depender de a tensão entre códigos legais estar ou não resolvida? (BUTLER, 2016, p. 34).

Não posso afirmar, nesse momento, se todas essas questões passaram pela minha cabeça no instante em que vivenciava a vigilância e o controle de meus parentes. Nesse processo, “a criança não entende muito bem o que é aquele ‘bicho-papão’ que provoca a ira do/a pai/mãe. Sabe que não quer ser rejeitado. Sabe, portanto que não poderá (ainda que não saiba) agir com uma bicha” (BENTO, 2008, p. 40). Quem é submetida/o à ações heteroterroristas e cisterroristas sofre de muitos medos. Ainda assim, a afirmação que posso oferecer é que, devido a esses medos, grande parte das pessoas transgêneras retardam, ou nunca revelam e expressam a sua identidade de gênero. No caso de mulheres trans e travestis, a decisão de assumir as suas transgeneridades e travestigeneridades (NASCIMENTO, 2021), respectivamente, posições que divergem categoricamente do conceito de cisgeneridade, que, por sua vez, fundamenta-se no binário homem-pênis e mulher-vagina.

Bento (2008) descreve como as diferenças biológicas entre homem e mulher foram sendo construídas e alteradas durante os séculos XVII, XVIII, XIX e XX, passando do isomorfismo para o dimorfismo. No isomorfismo as genitálias não eram suficientes para determinar os sexos. Juntamente com elas analisava-se a temperatura do corpo que seria responsável por expulsar os elementos corporais que caracterizam o corpo do homem. Elementos estes, externos ao corpo. Nessa época houve muitos casos de “mudança de sexo”. A autora destaca a distribuição dos papéis designados para esses corpos em função do gênero como uma das causas desse trânsito que cessou em meados do Séc. XIX. Um período no qual os papéis de gênero foram fundamentais para os dimorfistas que defendiam o “sexo verdadeiro”. Nessa busca foi considerado que

Todo sujeito tem um sexo e a ciência deveria desfazer os “disfarces” da natureza e determinar o sexo verdadeiro a partir de um exame minucioso. Os corpos iriam justificar as desigualdades e as diferenças hierarquizadas entre masculino e feminino. Os discursos da diferença sexual darão suporte, a partir de um discurso científico, ao julgamento das condutas. (BENTO, 2008, p. 28-29).

Na perspectiva dimorfista toda e qualquer semelhança entre homens e mulheres foi afastada, inclusive pelo exame dos órgãos genitais. Entretanto, a associação do corpo da mulher com a vagina ocorreu um pouco antes, no Séc. XVII quando os estudos definiram que a vagina era o órgão que recebia naturalmente o pênis durante a relação sexual e por onde os bebês nascem. Aqui temos as dimensões heterossexuais e reprodutivas diretamente ligadas à vagina, logo só seria mulher quem tivesse vagina. Condição diretamente ligada à heterossexualidade e à função reprodutiva (BENTO, 2008).

A dimensão das práticas sexuais revela o caráter político da definição do que é ser mulher. Nesse sentido, “a heterossexualidade não seria uma prática sexual, mas um regime de poder. A ‘mulher’ não é uma identidade natural, mas uma categoria política que surge no marco do discurso heterocentrado” (BENTO, 2008, p. 30). Diariamente eu, você e todas as pessoas que conhecemos foram treinadas para serem mulheres ou homens. Desde criança o meu corte de cabelo, as roupas que eu usava, as placas na entrada dos banheiros e tantos outros detalhes confirmam esse treinamento ao qual fomos submetidas/os Assim sendo, ninguém nasce “mulher”, somos ensinadas a “ser mulher” e ensinados a “ser homem”. Penso aqui o ser mulher e homem, em associação direta às práticas sexuais heterocentradas e as performatividades delas decorrentes, ou seja, em relação à orientação sexual e à expressão de gênero. Ou como diria Bento,

Pensar a heterossexualidade como um regime de poder significa afirmar que longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, inscreve-se reiteradamente através de constantes operações de repetição e de recitação dos códigos socialmente investidos como naturais. O corpo sexuado e a suposta ideia de complementaridade natural, que ganha legitimidade através da heterossexualidade, é uma contínua e incessante materialização intencionalmente organizada, condicionada e circunscrita pelas convenções históricas, e que se apresenta como a-histórica (2008, p. 30-31).

Retornando ao dimorfismo, Bento destaca que nesse sistema “a organização social deveria ser ditada e orientada pela natureza” (2008, p. 31) e que “o masculino e o feminino só conseguem encontrar sua inteligibilidade quando referenciados à diferença sexual” (Ibidem). Bourdieu (2012) também relata a construção social das diferenças entre o sexo e o gênero, defendendo que essa diferenciação é baseada na dominação do homem sobre a mulher. Para o autor,

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos genitais,



pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho (BOURDIEU, 2012, p. 20).

Qualquer afastamento dessa posição, como a tolha na *orí*, o andar reboativo, a dança considerada “feminina”, o uso das roupas da mãe ou da irmã, o desejo por pessoas do mesmo “sexo”, a vontade de formar-se numa profissão considerada “feminina” caso a pessoa tenha sido designada como homem, configuram uma situação de perigo, afinal o “processo de fuga do cárcere dos corpos-sexuados é marcado por dores, conflitos e medos” (BENTO, 2008, p. 38). A cisheteronormatividade é a matriz dominante e hegemônica. Ela não aceita divergências do padrão determinado e assim produz as margens onde são colocadas as pessoas que insistem em não se enquadrar às normas do CISTema heterocentrado. Nesse lugar são colocados os corpos abjetos e estranhos, entre eles as transgeneridades, travestigeneridades e outreridades, como afirma Nascimento (2021). Corporalidades que foram patologizadas e que são necessárias para a produção das margens e surgem através do afastamento desses corpos de um ideal do que é ser “homem” ou “mulher”. Um modelo baseado em atos, ações, suposições e expectativas de performatividade depositadas sobre os corpos-sexuados.

Muitas vezes, esses corpos iniciam as desobediências desde a infância, revelando que essas normas são falsas, ou seja, elas não funcionam, ou não são adequadas para todas as pessoas. Dessa forma, revelam a possibilidade de outras formas de existir para além daquelas ligadas ao destino homem-pênis e mulher-vagina. Mesmo que isso lhes custe um alto preço, visto que “as imagens corporais que não se encaixam em nenhum desses gêneros ficam fora do humano, constituem a rigor o domínio do desumano e do abjeto, em contraposição ao qual o próprio humano se estabelece” (BUTLER, 2020, p. 193-194).

Ainda segundo Butler (2020, p. 230),

O “abjeto” designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os contornos do sujeito.

As mulheres trans e travestis ocupam esse lugar na margem social devido ao abandono dos gêneros inteligíveis e do corpo-sexuado. Consideradas abjetas, essas corporalidades não são apenas expulsas no processo de fabricação das identidades hegemônicas, elas sofrem repulsa (BUTLER, 2020). Nesse contexto, durante a

infância muitas de nós corremos o risco de sermos banidas de nossas casas, caindo nas mãos das cafetinas para sermos empurradas, mais uma vez compulsoriamente, na prostituição. No Catálogo do Arquivo das Memórias Trans, Benjamin Soler, travesti argentina, ao falar sobre a sua infância e nos presentear com fotografias daquela época (Figura 13), destaca que passou anos sem falar com seu pai após transicionar. Muito tempo depois ela finalmente o reencontrou e ele até escolheu seu “apelido”, como o site se refere ao nome de Benjamin. Esse afastamento é o preço que se paga por expressar tão cedo a identidade de gênero. Existem algumas exceções, como no caso da Anne Mota, jovem atriz recifense.

Figura 13 - Autoria desconhecida. Benjamin Soler com seu pai e sua mãe aos 4 anos de idade. Fotografia, dimensões não informadas, 2003 e 2019.



Fonte: Arquivo da Memória Trans<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Disponível em: <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo/unidad/2396>. Acesso em: 28 julho 2021. A imagem da criança não foi borrada porque o site autoriza seu uso sem restrições.

Segundo Ludermir (2016), Somália, a mãe de Anne, guardava as diversas bonecas que a filha ganhava e a protegia do heteroterrorismo paterno. Porém, o pai que já não morava com as duas, tinha a chave da casa e as visitava sem avisar. Num desses dias, Anne havia retirado as bonecas do saco e espalhando-as sobre a cama. Ao ser avisada que o ex-marido estava subindo para o apartamento, Somália correu para avisar a filha que assistia um show da banda mexicana “Rebelde”. As bonecas foram escondidas a tempo, mas a estrela que Anne havia feito na testa para imitar a cantora da banda continuava presente. Esse motivo foi suficiente para disparar mais uma discussão entre Somália e o pai de Anne devido ao jeito afeminado da filha.

Diferente de muitas mães, esta não fechou os olhos e ouvidos diante do preconceito e do machismo do genitor de suas/seus filhas/filhos. As ações de enfrentamento de Somália contra a transglbtfobia garantiram à filha um destino distinto de muitas crianças e adolescentes trans e travestis. Francine, outra personagem do livro de Ludermir (2016), sabe do que estou falando. Ainda adolescente ela foi expulsa de casa, como descrito no seguinte relato:

A descoberta de que Fá, como era chamada na família, estava namorando um rapaz da rua de cima não surpreendeu ninguém. Desde os oito anos já transava com meninos mais velhos, enquanto brincava de esconder ou tomava banho de rio. A única surpreendida foi ela mesma, que, até ser expulsa de casa, não via problema no que sentia.

“Não quero viado em casa”, reescutou, reviu, reviveu. Seu pai, ainda com roupa do trabalho gritava a todos que quisessem ouvir: “filho viado, eu não crio!”. E não adiantaram os apelos da mãe. A partir desse dia, aos treze anos, filho deixou de ser. Para visitar a família, só na ausência paterna. Nem na mesma calçada andavam os Franciscos durante quase vinte anos (LUDERMIR, 2016, p. 103).

As violências dirigidas às meninas trans, como Anne e Francine, demonstram que nos casos de violência doméstica, ou de abandono após a transição, os pais, ou seja, os homens assumem o papel de protagonista. Papel representado por Guilhermina Velicastelo, já citada nesse texto como Guilhermina Pereira da Silva, em sua pintura “The rappist” (Figura 14), integrante da série de aquarelas “Medo dos Homens” de 2018.

Figura 14 - Guilhermina Velicastelo. The rappist. Aquarela sobre papel, dimensões não informadas, 2018.



Fonte: Site Guilhermina Velicastelo<sup>28</sup>

Esses casos também apontam que a perseguição machista e translgbtfóbica desses homens-pais às crianças que escapam ao padrão do corpo-sexuado, encontra respaldo tanto na dominação masculina quanto na sociedade patriarcal brasileira. Com essas violências e preconceitos eles afastam, expulsam ou tornam impossível o convívio nos lares para as

Crianças que não são boas cópias e corpos para a boa foto. Não são bons corpos e rostos para os *outdoors* dos planos de saúde que se espalham pela cidade e das revistas que ensinam as “boas” mães como criar seus filhos. Não são bons corpos e rostos para decorar as salas de aulas das escolas qualificadas a partir de uma métrica que desqualifica outros saberes. Não são

<sup>28</sup> Disponível em: <https://quisilvavelicastel.wixsite.com/velicastelo/medo-dos-homens-2018>. Acesso em: 20 julho 2021.

bons rostos e corpos para as lojas destinadas às crianças que importam ao capital e para a revista “Nova Escola” (RODRIGUES; PRADO; ROSEIRO, 2018, p. 15).

Reagindo a essa realidade, batalho por um mundo onde seja dever de todas, todos e todes, garantir um futuro às crianças e as demais pessoas que desobedecem às normas cisheternormativas. Criando, por meio do a(r)tivismo, do transfeminismo e da educação, mecanismos que contribuam para que essas pessoas sejam defendidas, humanizadas e respeitadas em suas pluralidades, diferenças e singularidades, inclusive e principalmente naquelas ligadas ao gênero e às sexualidades. Considerando nessa batalha que,

O que é preciso defender é o direito de todo corpo - independentemente de sua idade, de seus órgãos sexuais ou genitais, de seus fluidos reprodutivos e de seus órgãos gestacionais - à autodeterminação de gênero e sexual. O direito de todo corpo de não ser educado para transformar-se exclusivamente em força de trabalho ou força de reprodução. É preciso defender o direito das crianças, de serem consideradas como subjetividades políticas irredutíveis a uma identidade de gênero, de sexo ou de raça (PRECIADO, 2020, p. 73).

### 2.3 ESCOLAS E A VONTADE DE AQUENDAR O BACO COM OS BOFES

Parece surgir uma relação dicotômica se articularmos as seguintes questões: a presença de crianças e adolescentes trans e travestis nas escolas e seu envolvimento com práticas sexuais<sup>29</sup>. Enquanto a escola, através de agentes despreparados, pode se transformar em um espaço desconfortável, por vezes torturante e, em muitos casos, ausente na vida dessa população, os desejos e as relações sexuais, em consequência de um olhar fetichizante, pairam sobre esses

---

<sup>29</sup> Dadas as associações e as acusações de pedofilia que políticos e setores conservadores da sociedade brasileira têm direcionado à população LGBTI+, tomo muito cuidado ao falar de práticas sexuais quando escrevo sobre infâncias e adolescências. O Código Penal Brasileiro, em seu Título VI (Dos crimes contra a dignidade sexual) e Artigo 217, considera crimes as relações carnais a atos libidinosos praticados com menores de 14 anos. Do mesmo modo, o ECA, em seu Título VII (Dos crimes e das infrações administrativas), Capítulo I (Dos crimes), Seção II (Dos crimes em espécie) e Artigos 240 e 241, deixa claro o caráter criminoso da divulgação, produção, venda, troca, e muitas outras ações que envolvam crianças e adolescentes em cenas de sexo explícito. Apesar da proteção dessas leis e documentos, muitas crianças e adolescentes trans e travestis têm relações sexuais ou são forçadas a tê-las. Tanto o relato de Ludermir (2016) sobre o caso de Francine quanto os relatos que apresento nas minhas narrativas são exemplos disso. Logo, os casos citados de forma textual nessa pesquisa têm a finalidade de demonstrar o quanto esses dispositivos não protegem as crianças e adolescentes trans e travestis. Também denunciam que as relações sexuais que essas crianças e adolescentes praticam, ou são forçadas a praticar, são desconsideradas ou invisibilizadas pelos mesmos dispositivos que criam as referidas leis e documentos. Assim, ao usar esses exemplos não estou ferindo ou me enquadrando na tipificação criminal regulamentada pelas leis acima citadas. Estou descrevendo e problematizando situações enfrentadas por essa população quando as práticas sexuais são uma realidade que faz parte de suas infâncias e adolescências.

corpos a todo momento, desde a infância, quando somos controladas e vigiadas por pessoas, entre elas alguns de nossos familiares.

Figura 15 - Com uma tia paterna no desfile marcial escolar do Dia da Independência, por volta de 1985.



Fonte: acervo da autora

Com um olhar abrangente, enquanto feminista, Louro (1997) discute as relações entre gênero, sexualidade e educação, especificamente no ambiente escolar. A autora percorre caminhos que passam pelas relações entre os conceitos de gênero, sexo e sexualidade; analisa estudantes e professoras/es, bem como observa as diferenças e a contribuição da escola para as suas construções, momento no qual faz uso dos estudos gays e lésbicos para denunciar o apagamento e a ausência do tema homossexualidade nas salas de aula. O objetivo por trás de tal ação seria manter a homossexualidade desconhecida das/os alunas/os tidos como “normais”. Para Louro (1997, p. 68), “a negação das pessoas homossexuais no espaço legitimado da sala de aula acaba por condená-las às “gozações” e aos “insultos” dos recreios e dos

jogos”, conseqüentemente “fazendo com que, deste modo, jovens gays e lésbicas só possam se reconhecer como desviantes, indesejados ou ridículos” (Ibidem).

Alguns anos depois de Louro (1997), Ferrari (2004) verifica o passado para pensar o presente, analisando as dimensões educacionais do movimento gay no Brasil nos anos finais do Séc. XX e nos primeiros do XXI. Para o autor, a prevenção da disseminação do vírus HIV e da AIDS disparou as ações educativas no movimento. Posteriormente o trabalho ultrapassou essa demanda e adentrou as escolas com ações formativas que focaram no entendimento das diferenças. Nessa hora, ficou claro o caráter educativo do movimento, desde seu início. Para o movimento gay, a educação excede os aspectos formais e tem por objetivo “a construção dos sujeitos, responsável pelas mudanças de visões, posturas, hábitos, transformação das pessoas através de um conhecimento de si e do mundo” (FERRARI, 2004, p. 107).

Escrevendo a partir de uma realidade diferente da vivida pelos dois primeiros autores, desde criança Andrade (2012) sentiu na pele as imposições da normatização cisheterocentrada. Ela enfrentou o preconceito e as violências direcionadas às pessoas trans e travestis ocupando tanto a posição de aluna como a de professora, respectivamente desde a educação básica até o ensino superior. Desse lugar, investigou a presença de outras travestis no ambiente escolar, revelando os assujeitamentos e as resistências dessa população à ordem normativa de gênero, sexo e sexualidades.

Mais recentemente, Borre e Martins (2016) pesquisaram a produção de masculinidades nas salas de aula, analisando o uso e a invasão de imagens de artefatos culturais nesses espaços. Visualidades trazidas pelos próprios estudantes. Entre eles, a telenovela mexicana “Rebeldes”. Segundo a autora e o autor, “na narrativa da telenovela, os ‘Rebeldes’ instauram situações heteronormativas que são validadas e reproduzidas pelos estudantes em sala de aula” (BORRE; MARTINS, 2016, p. 53). Não lembro se assisti essa produção mexicana. Lembro-me da série americana dos anos 1990 “Barrados no baile”, onde a protagonista, que também se chamava Brenda, e seu irmão Brandon viviam amores e decepções, todas ligadas a relacionamentos heterossexuais. Assim como essa, outras séries, novelas, filmes e etc, percorreram minha infância e adolescência aperfeiçoando o treinamento cisheteronormativo que recebi, apesar de ele não ter funcionado.

O fato desse treinamento existir e em muitos casos não dar certo, ajuda a demonstrar que a cisgeneridade é produzida discursivamente, ou seja, ela não é natural. Ao contrário, como demonstrado aqui através dos diversos relatos e teorias, ela é ensinada e imposta compulsoriamente, funcionando como um dos dispositivos que regulam e mantêm os corpos sob controle dentro da temporalidade biográfica corpo-instante compulsória. Contrariando tais mecanismos, as falhas e desobediências diante da educação para a cisnormatividade contribuem para desnaturalizar tanto os corpos-sexuados quanto a matriz hegemônica heterossexual (NASCIMENTO, 2021).

Mesmo não funcionando inteiramente, os treinamentos cisheteronormativos, heteroterroristas e cisterroristas invadem todos os espaços, inclusive o escolar. Assim como os professores e demais agentes dos ambientes educativos, as/os alunas/os reproduzem discursos normalizadores ao criticar as performatividades consideradas distintas daquelas adequadas para os meninos, por exemplo. No meu caso, fui criticada por gostar da companhia das meninas, de me sentar com elas para conversar e trocar papéis de carta, ou porque preferia jogar queimado ao invés de futebol.

Borre e Martins (2016), ao refletir criticamente sobre a atuação docente na produção das masculinidades, relatam casos parecidos enfrentados por outros estudantes. Para a autora e o autor, “diversas condições comportamentais destinadas aos garotos são constituídas no interior das relações nas salas de aula, descrevendo, neutralizando e prescrevendo atitudes específicas para cada contexto” (BORRE; MARTINS, 2016, p. 36).

Analisando o cenário acima apontado, percebo que as/os autores mencionados denunciaram, além de uma educação para a heterossexualidade e para a cisgeneridade, as violências praticadas contra a população LGBTI+ em diversos ambientes, entre eles a escola. Desde a proibição do uso do banheiro de acordo com o gênero com o qual a pessoa se identifica, no caso de alunas/os trans ou travestis, até casos de expulsão/evasão (FERRARI; OLIVEIRA, 2018; SANTOS; OLIVEIRA, 2019), essas violências interseccionam com questões de classe, gênero, raça e etnia (OLIVEIRA, 2017). Alunas/os, funcionárias/os, gestoras/es, professoras/es e demais agentes dificultam ou pouco contribuem para assegurar a presença de pessoas LGBTI+ na escola. Nesse convívio

Algumas escolas não sabem lidar com as crianças que não se enquadram nos comportamentos de gêneros estipulados como “corretos”. Muitxs



professorxs nem chegam a interferir quando veem alunxs LGBTQIS (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Travestis, Queer, Intersexuais, Simpatizantes) ou aqueles que não apresentam um comportamento de gênero normatizado serem xingados e maltratados, pois não sabem lidar com a situação. Jogam os insultos e as ofensas proferidas para baixo do tapete, fingindo que nada acontece; outrxs colocam xs estudantes que são vítimas como algozes da situação e xs punem (SEPULVEDA; SEPULVEDA, 2018, p. 87-88).

As ausências tanto de discussões sobre esse tema quanto de disciplinas obrigatórias na formação inicial e continuada alimentam tal despreparo (SEPULVEDA; SEPULVEDA, 2018) e fazem muita falta no exercício de uma docência que se proponha emancipatória e inclusiva. Apesar dos cenários de violência e de deficiência formativa, o gênero existe e está presente nas escolas, como nos dizem Ferrari e Oliveira ao considerar que “o gênero é um organizador social e está presente no currículo da escola como demanda educativa” (2018, p. 37-38). Logo, se existe essa presença, os estudos sobre gêneros, sexo e sexualidades deveriam obrigatoriamente fazer parte da formação das/os professoras/es e das/os demais agentes escolares.

Em ambientes escolares ocupados por profissionais despreparados, desinteressados ou dispostos a manter a situação como está, as crianças trans e travestis, na grande maioria dos casos sem ter a menor ideia de sua identificação de gênero, tentam educar-se. A artista visual Vita da Silva representa esse momento de sua infância numa das práticas artísticas que desenvolve. Assim como ela, eu, a travesti argentina Maria Belen Correa e tantas outras crianças trans e travestis fizemos aquela foto com os coleguinhas de sala (Figura 17 e 18) ou junto à bandeira de seu país (Figura 16).

Essa memória está presente entre as práticas artísticas da Vita da Silva na exposição “Travestis (não) são gestadas em nove meses”. Com um belo sorriso no rosto infantil, ela posa em frente ao símbolo que, ao dizer “ordem e progresso”, deixa claro, como lema positivista, que o sucesso só será alcançado se a pessoa se enquadrar, não importando a felicidade que possa existir na alegria de ser a criança que se é.

Figura 16 - Vita da Silva. A criança dos meus olhos. PVA fosco sobre papel, 99 x 70 cm, 2021.



Fonte: Site da Exposição “Travestis não são gestadas em nove meses”<sup>30</sup>.

Tal felicidade não interessa ao sistema cisheterocentrado, afinal, na regulação imposta por tal sistema, as meninas são as pessoas que devem ser doces e sorridentes. Os meninos, ao contrário, devem ser competitivos, sérios e agressivos. Assim, meninos e meninas devem enquadrar-se na normatização cisheterocentrada. Para Bento (2008, p. 39) “o mundo infantil se constrói sobre proibições e afirmações” e na escola isso não é diferente.

<sup>30</sup> Disponível em:

<https://expotnsgenm.wixsite.com/travestisnaosaogest/exposi%C3%A7%C3%A3o?pgid=koja0fny-4c454fa0-da71-43f7-99df-d6761396bc4c>. Acesso em: 25 julho 2021.

Figura 17 - Autoria desconhecida. Maria Belen Correa com seus colegas de 5ª série. Fotografia, dimensões não informadas, 1983.



Fonte: Arquivo da Memória Trans<sup>31</sup>

Agindo contrariamente não haverá progresso, futuro, vida ou paz para essas crianças. O que sobrar para elas será o abandono, o descaso e a morte. Atitudes oriundas de membros de uma sociedade que se educa no panorama escolar acima mencionado. Nesses ambientes a ausência de discussões sobre gênero e sexualidades está diretamente ligada a forma como professoras/es, gestoras/es, etc, foram educadas/os. Uma formação conservadora e preconceituosa decorrente dos traços deixados pela colonização. Herança que influencia diretamente o tratamento dado àquelas/es que decidem subverter as normas produtoras e reprodutoras do corpo-sexuado e dos gêneros inteligíveis.

---

<sup>31</sup> Disponível em: <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo/unidad/856>. Acesso em: 28 julho 2021. O rosto das crianças não foi borrado porque o site autoriza o uso da imagem sem restrições.

Figura 18 - Autoria desconhecida. Maria Belen Correa com seus colegas do Jardim de Infância. Fotografia, dimensões não informadas, 1977.



Fonte: Arquivo da Memória Trans<sup>32</sup>

Discutindo a descolonização do ensino de artes visuais na educação básica, Costa (2019) denuncia que a colonialidade e as orientações religiosas conservadoras de professoras/es alimentam esse tratamento que, entre outras violências, condena alunas/os LGBTI+ e desconsidera sua história enquanto população. Para o autor, não basta inserir artistas ou professoras/es dissidentes sexuais e de gênero na escola, é preciso combater a colonialidade. Combate que consequentemente amplia a luta pela permanência de crianças e adolescentes trans e travestis na escola, indo de encontro a uma realidade onde “a escola para a maioria das travestis permanece como um sonho, enquanto a esquina (a margem) é ainda a realidade, local de espera dos “fregueses” para se prostituírem” (ANDRADE, 2012, p. 15).

Estudando a presença de jovens travestis em escolas públicas do Estado do Ceará, Andrade (2012), em sua tese de doutorado, destaca a presença dessa população ocupando outros espaços na sociedade, como a escola, por exemplo. Em

<sup>32</sup> Disponível em: <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo/unidad/833>. Acesso em: 28 julho 2021. O rosto das crianças não foi borrado porque o site autoriza o uso da imagem sem restrições.

suas análises ela não desconsidera a existência de travestis atuando na prostituição, no entanto acredita que

Se faz necessário apresentar formas de sociabilidade das travestis que não sejam alicerçadas apenas no campo da prostituição, caso contrário imobilizamos a identidade da travesti, a qual, aos poucos, com resistência e assujeitamentos, insere-se nos contextos sociais e profissionais diversos como no lugar onde ocorre essa pesquisa (a escola) (ANDRADE, 2012, p. 16).

Na convivência dentro desses espaços ou na vizinhança de suas casas, crianças e adolescentes trans e travestis tornam-se alvos de outras/os meninas/os, de adultos preconceituosos ou de pessoas com interesses sexuais pedófilos. A fetichização dos corpos LGBTI+ atrai a atenção desses indivíduos, geralmente homens que se identificam socialmente como cis e hetero. O relato de Ludermir (2016) sobre a “primeira vez de Luana”, uma de suas entrevistadas, revela tal cenário:

Teve a sorte de sempre encontrar clientes gentis. Achava que era recompensada por ter começado a vida sexual de uma forma tão traumática: estava com os amigos, todos por volta dos quinze anos, andando de bicicleta. Cruzou com um homem montado no cavalo que lhe convidou para se afastar junto com ele. Sem nenhum carinho, o ato não durou mais do que cinco minutos. Se sentiu usada e agredida. Hoje, esse homem é um pastor da igreja evangélica (LUDERMIR, 2016, p. 75).

Em outro relato, Ludermir (2016) apresenta-nos Mariana, travesti pobre e preta moradora da comunidade do Pilar, no Recife, e descreve uma de suas interações com um menino durante a infância. Brincadeira que dias após lhe renderia um sofrimento e dor imensuráveis. Segundo o autor,

Já era fim de tarde e um menino brincava de pai e mãe com um colega de bairro. Mais uma vez, assumia a figura materna. Na fantasia, cuidava de suas irmãs como uma mãe e beijava o coleguinha como marido. Já que no Alto da Brasileira, onde morava, nada se escondia, antes mesmo de anoitecer, seu Edson estava sabendo que o filho “tava brincando de viado”. No telefone sem fio da comunidade, o menino também já sabia o que lhe esperava. Fugiu e passou um tempo vendo acenderem as luzes de sua casa, morrendo de medo. Quando chegou, seu pai lhe aguardava com um cipó arrancado do pé de araçá. Sem dizer nada além de xingamentos, tirou a roupa da criança e lhe bateu até deixá-la em brasa. Em seguida o levou para a bacia de água com sal e empurrou-a para dentro, molhando todo o corpo com a ajuda de um caneco. Os gritos e soluços foram ouvidos em todo o bairro. O menino tinha seis anos. Ainda não sabia que seria Mariana (LUDERMIR, 2016, p. 97-98).

Não sei bem o que dizer após transcrever essas palavras. Sinto-me confusa e triste enquanto as lágrimas correm pelo meu rosto ao pensar no sofrimento daquela

criança. Por identificação, consigo sentir a dor de tantas Marianas que foram violentadas dessa forma, no Brasil e no mundo. Quando criança, senti esse medo. Medo que volta agora, já adulta, quando sei que ainda estou exposta a violências desse tipo. Tenho, e tive, vontade de parar de escrever sobre essas dores. Em muitos momentos disse a mim mesma que não escreveria ou falaria mais sobre isso. Porém, a raiva, o salgado das lágrimas que entram pela minha boca enquanto escrevo o caso de Mariana e a vontade de contribuir para que essas violências diminuam, me fazem continuar narrando e enfrentando essa batalha. Seguir adiante e enxergar nas pancadas, nos insultos e nas dores, um molde para uma armadura que nos fortalecerá, como quis simbolizar a Castiel Vitorino (1996, Vitória/ES, vive e trabalha no Planeta Terra) ao cobrir-se com ramos de aroeira e folhas de espada de Ogum na sua fotografia “Comigo ninguém pode” (Figura 19).

Figura 19 - Castiel Vitorino. Comigo ninguém pode. Fotografia digital, 297 x 420 mm, 2018.



Fonte: Site Castiel Vitorino<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Disponível em: [https://castielvitorinobrasileiro.com/foto\\_cnp](https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_cnp). Acessado em: 20 dez. 2021.

Sua expressão serena chama atenção para a concentração e preparação para uma luta que começa bem cedo. Um combate que tem início desde o primeiro instante em que somos identificadas/os, quando passamos a receber um tratamento que hora funciona como objetificação e fetichização sexuais, hora como saco de pancadas e abjeção. Um corpo que, na visão dos agressores, não sente dor, não sangra e não existe.

Apesar dessas violências, grande parte das crianças e adolescentes trans e travestis não entendem os motivos das agressões ou as diferenças entre homossexualidade e transexualidade, afinal não fomos educadas/os para reconhecer essas identificações. Comigo não foi diferente. Ao contrário de mim e de tantas outras crianças, os agressores, adultos e até mesmo crianças e adolescentes, percebem que não somos iguais a eles e ativam o modo de funcionamento agressivo.

Educados, treinados e atentos para as características cisheteronormativas, tanto os garotos da vizinhança de vovó quanto os da casa de mainha logo perceberam as minhas diferenças. Viram que eu não olhava para as meninas do mesmo modo, não gostava de jogar futebol, nem de brincar de pião ou de bola de gude, ou seja, não gostava das brincadeiras ditas “masculinas” que estimulavam a competição. Eu gostava de pular elástico e sentar no batente para conversar com Elvira, Antônia, Elen<sup>34</sup> e outras meninas dessa época, exibindo performatividades consideradas “femininas”. Assim que os meninos perceberam essa diferença, começaram a me colocar numa posição de inferioridade. Nesse lugar eram comuns as chacotas, ofensas e indiferenças, mas durante as brincadeiras de esconde-esconde os garotos mais velhos, os adolescentes, agiam de outra forma.

Não foram apenas os jogos e as demais diversões que lhes deram as pistas da minha “diferença”. Mesmo não entendendo o porquê, eu observava os meninos com outros olhos, principalmente os mais velhos. Os músculos à mostra quando eles retiravam as camisas nas quentes tardes recifenses e os volumes das bermudas na região pélvica me chamavam atenção. Por volta dos 13 ou 14 anos, os desejos sexuais começaram a aflorar e mesmo assistindo, as escondidas, cenas da série erótica heterossexual “Emanuelle”, passei a sentir atração e desejar sexualmente homens. Os treinamentos para a cisgeneridade e para a heterossexualidade

---

<sup>34</sup> Esse e todos os nomes de amigas e amigos citados nessa pesquisa são fictícios.

oferecidos tanto por essas produções audiovisuais eróticas quanto pelo restante da sociedade não funcionaram comigo.

Em meus sonhos desejava um homem e não uma mulher, porém não tinha coragem de tentar algo, não importava quem fosse o garoto. Morria de medo de ser descoberta. Temia que painho, mainha e minhas tias descobrissem meu segredo. Assim eu apenas olhava os músculos e o volume nos shorts dos garotos. Diferente de mim, eles não tinham medo e avançavam ao perceber meus olhares medrosos, mas interessados. Numa dessas investidas eu fui assediada num ambiente escolar.

Voltando a falar desses espaços, estudei todo o primário e o ginásio na Escola Clotilde de Oliveira entre os anos 1984 e 1992. Foram os primeiros anos de democracia no Brasil após 21 anos do regime militar. De acordo com Ferrari (2004), o movimento gay no Brasil começou a estruturar-se um pouco antes desse período, precisamente entre o final dos anos 1970 e o início dos 1980. Juntamente com esse movimento,

Outros grupos sociais, nesta época, articulavam-se pela defesa da visibilidade, pela construção de novas formas de conhecimento, de cidadania plena e pela luta de direitos civis. Essas reivindicações demonstravam a importância do contexto político em que se desenvolviam. O fim da ditadura militar fazia surgir e reforçava um sentimento de otimismo cultural e social que atingia a todos. A abertura política possibilitava sonhar com uma sociedade mais democrática, igualitária e justa e, mais especificamente, trazia a esperança para o movimento gay de uma sociedade em que a homossexualidade poderia ser celebrada sem restrições. Havia a consciência de que a luta era árdua e que passava pela desconstrução dos parâmetros da homossexualidade, com seus consequentes tabus, e pela construção de identidades mais positivas embasadas na valorização da autoestima, da autoimagem e do autoconhecimento de seus integrantes (FERRARI, 2004, p. 105).

Sendo eu, nesse período, uma criança, esses desejos e esperanças não faziam diferença considerável e não tinham relevância no meu cotidiano. Mas na escola e em casa eu enfrentava um preconceito que não conhecia bem e não entendia. Numa aula durante os primeiros anos do primário<sup>35</sup>, eu fui castigada por uma professora que me colocou de joelhos junto a uma parede sobre grãos de milho. Desde muito novinha já parecia ser diferente dos outros meninos. Como consequência, fui punida para que me adequasse à performatividade esperada de um garoto.

De acordo com Louro (1997, p. 58), seguindo as normas em vigor, “a escola delimita espaços. Servindo-se de símbolos e códigos, ela afirma o que cada um pode

---

<sup>35</sup> Como era chamado o Ensino Fundamental Anos Iniciais nos anos 1980.



(ou não pode) fazer, ela separa e institui. Informa o ‘lugar’ dos pequenos e dos grandes, dos meninos e das meninas” e “acaba por tentar classificar e produzir sujeitos normatizados e disciplinados, encaixotados em uma identidade coletiva padrão e sem possibilidade de mobilidade” (ANDRADE, 2012, p. 19).

A escola “nesse contexto, aparece como um dos locais mais inóspitos para a permanência daqueles que transitam entre os gêneros” (SANTOS, OLIVEIRA, 2019, p. 52). Operando nesse formato, trata-se de um espaço destinado a produzir e reproduzir as normatizações cisheterocentradas, levando as pessoas trans e travestis, ao longo de suas infâncias, adolescências, juventude e vida adulta, aos processos de expulsão da escola (SANTOS; OLIVEIRA, 2019).

As violências, as expulsões, a fetichização dos corpos trans e travestis infantis e adolescentes e a descoberta dos desejos atravessam o cotidiano do espaço escolar, durante ou fora dos horários das aulas. Na minha infância, uma experiência que se relaciona com tais questões não se passou durante o horário de aula, mas aconteceu no espaço físico da escola. Foi o dia em que eu senti pela primeira vez uma *neca* em minhas mãos. O nome do garoto eu não lembro, mas sei que ele tinha por volta dos 16, 17 anos, ou seja, já havia desenvolvido sua *neca* e queria usá-la. Eu fui a candidata que ele elegeu naquela noite, afinal eu mirava seus músculos e volumes sempre que podia. Num fim de tarde, durante a brincadeira de esconde-esconde ele me fez pular o muro da escola, que fica vizinha da casa de vovó Nininha. Uma vez lá dentro fomos nos esconder num canto escuro. Inocentemente eu achava que era apenas isso que faríamos. Porém, assim que chegamos ao local ele me pôs de costas e encostou o short em meu *edi*<sup>36</sup>. Gelei da *ori* aos pés imediatamente, pois entendi o que iria acontecer quando senti a *neca dele de idé*<sup>37</sup> encostando no meu *edi*. Sentindo meu medo, o garoto pegou minha mão e colocou dentro do seu calção. Não adiantou, eu gelei ainda mais, então ele tentou *desaquendar*<sup>38</sup> minhas *axós*, mas eu não deixei e sai correndo dali quando ele soltou meu braço. Pulei o muro e corri para a casa de vovó. Tomei um banho e fui dormir rezando para que essa história não chegasse aos ouvidos de minhas tias, mas também sonhei com aquele garoto musculoso que tentara *aquendar o baco* comigo.

---

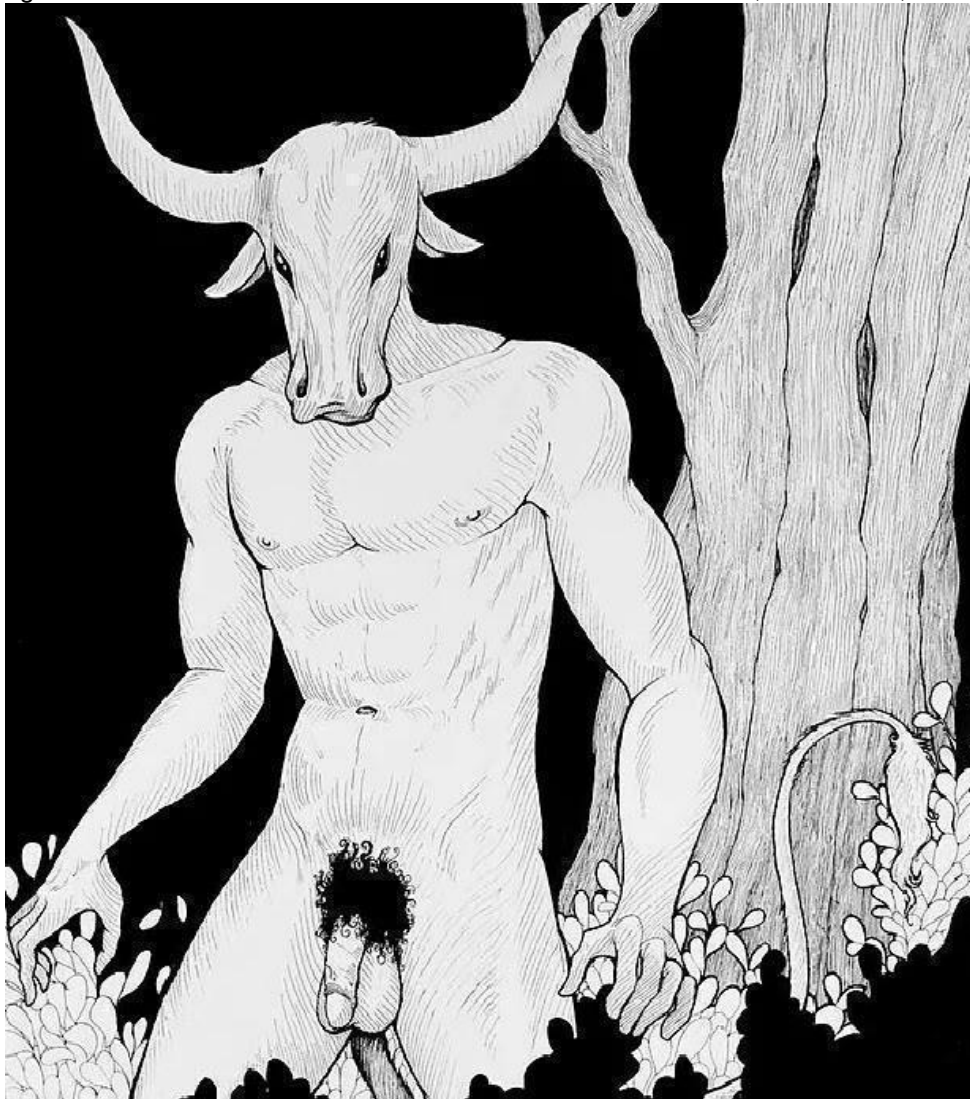
<sup>36</sup> Bunda na linguagem Pajubá.

<sup>37</sup> Pênis ereto na linguagem Pajubá.

<sup>38</sup> Nesse contexto, a palavra do Pajubá “desaquendar” significa “retirar”.

Não sei se foram os corpos brancos e malhados dos *bofes* de *boybands* como “Menudo”, “Dominó”, “New Kids on the Block” e outras que eu assistia no Programa do Gugu, ou os atores do seriado “Emanuelly” que aguçaram meu desejo por esse perfil. Corpos como o pintado por Velicastelo na Série “O bosque” de 2015 (Figura 20). Iluminado pela luz da lua, o corpo pintado pela artista representa o ideal masculino. O corpo que é visto como o padrão: musculoso, branco, alto, magro e com a *neca odara*<sup>39</sup>. Na época não problematizei o porquê desse padrão, só me sentia atraída por ele.

Figura 20 - Guilhermina Velicastelo. Sem título. Tinta sobre tela, 60 x 70 cm, 2015.



Fonte: Site Guilhermina Velicastelo<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Aqui a expressão “*odara*” quer dizer que a *neca* do *bofe* é grande.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://guisilvavelicastel.wixsite.com/velicastelo/bosque-2015>. Acesso em: 30 julho 2021.

Os meninos da escola com esse perfil despertavam meu interesse. Logo, paixonites frustrantes, intensas, solitárias e de média duração surgiram. O Almir<sup>41</sup> no ginásio e o Roberto no ensino médio são dois exemplos. Diferente do fortão da rua de vovó, eles nunca tentaram nada ou me deram atenção. Tentei me aproximar usando as boas notas e a facilidade com as disciplinas como estratégia. O Almir era filho de um professor e tinha aulas particulares, logo meus planos não surtiram efeito. Ele morava numa rua próxima a casa de vovó e na tentativa de aumentar a amizade, eu passei a frequentar essa rua e fiz amizade com alguns vizinhos dele. Seguindo o modelo dos outros garotos, esses também foram homofóbicos e acabei me afastando daquele lugar.

Há cinco ou seis anos atrás eu morei próximo a essa rua e quando passava por ela sempre olhava para o local onde ficava a casa dele. A visão daquela residência despertava imediatamente o episódio ocorrido numa noite empolgante, muito esperada e com um final agri-doce.

Quando um dos professores passou um trabalho em equipe, tentei outra estratégia, incluir o Almir no meu grupo. Como tirava notas boas, ele topou e junto com outras alunas e alunos passamos a estudar juntos. Como o trabalho não avançava no tempo de aula decidi sugerir um encontro na casa de alguém e escolhemos a casa do Almir. Ele topou e meu coração apertou, pois iria conhecer sua casa e quem sabe seu quarto. No dia marcado nos encontramos no endereço que ele forneceu e rapidamente chegamos a casa do garoto que eu desejava. Uma vez lá dentro, fomos recebidas/os pelo seu pai que foi muito gentil, mas desde o início me olhou com desconfiança. Ficamos na mesa da sala e avançamos pouco devido às conversas paralelas. Ao final do encontro me ofereci para ficar um pouco mais e o Almir aceitou. Para minha alegria fui até o quarto com ele para pegar um livro, mas ao perceber nosso deslocamento seu pai nos acompanhou e interrompeu minha visita alegando estar próxima a hora de dormir. Obviamente saí dali com um misto de frustração e alegria, pois mesmo que nada tenha acontecido, eu finalmente tinha conhecido o quarto daquele garoto loiro, alto e de olhos claros que tanto desejava.

Por um instante eu pude ter um vislumbre de um local que poderia abrigar o meu carinho por aquele homem. Um local que abrigaria uma união, como a que

---

<sup>41</sup> Todos os nomes de pessoas da época da escola usadas nessa pesquisa são fictícios.

Wandeallyson Landim (1990, Juazeiro do Norte, vive e trabalha na mesma cidade) representa na série fotográfica “Sacratu” de 2015 (Figura 21).

Figura 21 - Wandeallyson Landim. Fotografia da Série “Sacratu”. Dimensões não informadas, 2015.



Fonte: Museari<sup>42</sup>

Roberto foi outro rapaz que fez parte de um contexto de adolescência. O ano era 1995 e estava no meio do curso técnico em eletrônica da antiga Escola Técnica Federal de Pernambuco (ETFPE). A rotina imposta para estudar nesse local causou mudanças nas minhas relações de amizade. A escola anterior ficava no bairro onde morava, logo os poucos amigos e coleguinhas que tinha eram vizinhos ou moravam perto. Agora, o contexto era outro. Como a ETFPE, hoje Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), ficava em um campus na Cidade Universitária, tinha que pegar dois ônibus para chegar lá. A estrutura dos prédios e dos campus também era bem diferente do modelo das escolas públicas do estado de Pernambuco.

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www.museari.com/wandeallyson-landim/>. Acesso em: 08 agosto 2021.

Nesse cenário distinto eu também mudei, abandonei a infância e vieram as espinhas da adolescência juntamente com a inquietude e a agitação tão comuns nessa faixa etária. A necessidade de estudar controlou a euforia da idade e despertou a autonomia. Assim eu fui me sentindo mais forte e com as novas “amizades” comecei a experimentar coisas até então desconhecidas. O olhar para os garotos fortes e altos agora era mais intenso e muito mais sexual, afinal estava com 16 anos e a puberdade havia ficado para trás. Meu corpo também mudara e com ele os instintos sexuais, os músculos e a altura do corpo. Mudança que despertou a atenção do técnico de vôlei da escola durante uma aula de educação física. Assim fui parar no time infanto-juvenil da ETFPE e coincidentemente, o Roberto, que jogava no time juvenil, veio pagar disciplinas na minha turma.

Ele havia reprovado algumas delas no semestre anterior e não era dos mais estudiosos. No entanto, ele era esperto e, percebendo minhas notas, aproximou-se. Sentava-se atrás ou do meu lado durante as provas e ficava me pedindo as respostas com aquela voz grave falando baixinho ao meu ouvido. Logicamente eu perdia a concentração, ficava trêmula, com os pelos arrepiados, quase tonta e levemente chateada, mas acabava dando as respostas para o *saradão*<sup>43</sup> que se sentava numa posição que permitisse suas pernas longas e grossas roçarem eventualmente meu *edi*.

Como os garotos das brincadeiras de esconde-esconde, o Roberto tinha o alerta que indicava minha “diferença”. De posse dessa ferramenta, ele soube aproveitá-la não para me agredir, como tantos fizeram, mas para melhorar as suas notas e livrar-se de outras reprovações. Passava nas disciplinas e em troca me ajudava com as cortadas no vôlei. Nessa hora era eu quem estava sendo esperta, pois ficava perto dele nos treinos e podia sentir seu cheiro suado e ver seus músculos em ação. Não só os dele, como os dos outros jogadores, entre eles o Walter, outro bonitão, um pouco fora de forma, mas bonitão e com uma cabeleira lisa e cheia.

Junto com o Walter, eu e outras meninas e meninos da turma fomos passar um fim de semana numa casa em Porto de Galinhas, praia do Município de Ipojuca/PE. Entre as meninas estava Paulina, uma linda e inteligente garota com seus 1,75 m de altura. O Roberto tinha uma quedinha por ela, que não o correspondia. Então formávamos um triângulo: eu gostava do Roberto, que gostava da Paulina, que

---

<sup>43</sup> Saradão quer dizer homem forte e malhado.

gostava do Alberto, outro aluno da turma. Com essa formação passamos o final de semana. Jogamos vôlei, fomos à praia, cozinhamos e comemos juntos à mesa. A todo tempo, todo mundo junto. E eu doida para ficar só com o Roberto, mas ele não se aproximou, uma vez que não haveria prova naqueles dias, então ele não precisava de mim. Na última noite, foi a Paulina que sentiu o calor do corpo dele, enquanto eu fiquei chorando na rede da varanda da casa, imaginando como seria feliz se o meu corpo estivesse naquela cama com ele.

Diferente do vôlei no ensino médio técnico, onde tinha o Roberto e o Walter para me apoiar, no ginásio e em outro jogo, um “colega” de turma fazia questão de me fazer de alvo. Tratava-se do queimado, um esporte muito comum nos subúrbios pernambucanos por volta dos anos 90. O Glauber, era um garoto *gay* que como eu não era assumido. Diferente de mim, acho que aquela *bicha* se conhecia melhor e dava suas pintas com confiança. O que me assustava era a sua grosseria comigo. Principalmente nos jogos de queimado, quando ele sempre me acertava com suas boladas mais rápidas e fortes, chegando a procurar acertar o meu rosto ou o meu peitoral. Vibrava quando conseguia e fazia questão de gritar bem alto: “foraaaaaa!”.

Diante de tamanha marcação, meu desempenho no queimado foi terrível. Má performance que continuou com os atropelos durante as partidas de futebol nas aulas de educação física. Definitivamente, não sou uma pessoa esportiva. Hoje, com exceção de alguns casos, pouquíssimas pessoas trans ou travestis conseguem adentrar nesse universo que reproduz o que Santos e Oliveira (2019) chamam de “engenharia dos corpos normais”. Percebo que as boladas do Glauber e meu mau desempenho no futebol e no vôlei marcam o lugar de exclusão e de negação de corpos como o meu em mais um espaço, o esportivo. O que mais me assusta quando reflito sobre essa memória são os gritos vindos de um homem *gay*, uma *bicha* que sofria tanto quanto eu, mas reafirmava, com o seu “foraaaaaa!”, meu lugar de abjeção (BUTLER, 2020).

Apoiando-me em Andrade (2012), digo que acabei assujeitando-me às violências no espaço escolar. Agindo assim, consegui resistir e terminar o ginásio e ir para o ensino médio técnico. No entanto, as marcas deixadas pelas violências físicas e as chacotas, vindas de colegas de turma e até de outro *gay*, ainda me fazem temer o espaço da escola. Durante os estágios da Licenciatura em Artes Visuais não houve problemas com os alunos, mas percebi comentários dos professores regentes. Atitudes assim me fazem temer e adiar um encontro com a docência na educação

básica. Estou me fortalecendo e me preparando para enfrentar esses cisheteroterroristas. Encarar a luta contra um espaço escolar que fecha os olhos para as violências dirigidas às pessoas LGBTI+. Uma luta contra aqueles que acreditam numa realidade onde “a repressão ao ‘desvio’ deve ser pública e implacável, afinal está em jogo a salvaguarda de um projeto social” (SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 51). Contribuir para erradicar o sofrimento e a exclusão de crianças e adolescentes trans e travestis da escola. Tendo sempre em mente que

As jovens travestis comparadas às travestis adultas também revelam uma ruptura com os estereótipos da travesti “imobilizada” pela sociedade; elas radicalizam este ideal de travesti no singular para fazer eclodir formas de travestilidades diversas. Mesmo consideradas à margem da sociedade, elas sobrevivem, a exemplo das travestis estudantes, funcionárias públicas, educadoras, etc. A imagem socialmente exposta é aquela em que a travesti é rejeitada pela família, escola ou sociedade, tendo como única saída a prostituição. Esse modelo, obviamente, não deixou de existir, mas as travestis não estão presas a este “destino”. A realidade atual das jovens travestis traz mudanças decorridas dos enfrentamentos e lutas travadas por travestis no decorrer da história recente (ANDRADE, 2012, p. 15).

#### 2.4 DE *INCUBADA*<sup>44</sup> A *BICHA PINTOSA*: PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO

Vivendo de acordo com as normas socialmente estabelecidas no CISTema, enquadrando-se nos gêneros inteligíveis e reproduzindo as padronizações do corpo-sexuado, muitas pessoas LGBTI+ “mantêm as portas dos armários fechadas”, “dormem em caixas” ou passam suas vidas inteiras “incubadas”. Todas essas expressões referem-se àqueles indivíduos que performam o gênero negando tanto as identificações trans e travesti quanto às orientações sexuais homo, bi e outras. Ou seja, performam o gênero de modo totalmente diferente das *travas*, das *monas*, das *trans*, das *bichas pintosas*, das *poc's*<sup>45</sup> ou das afeminadas. Apesar de existirem, todas essas identificações ou orientações são negadas ou mantidas em sigilo por estarem em desacordo com a identidade cisgênera ou com a orientação sexual heteronormativa.

---

<sup>44</sup> Expressão usada para as pessoas que não assumem ser LGBTI+ e seguem performando o gênero conforme a cisheteronormatividade.

<sup>45</sup> O termo “poc” é uma expressão usada no meio LGBTI+ para definir as bichas extravagantes que usam itens do vestuário feminino, pintam os cabelos com cores ousadas e exibem gestos considerados exagerados para uma performatividade cis e gay, ou seja, aquelas que performam o gênero totalmente fora do padrão “macho barbudo e musculoso” ou “*barbie*”, tão comuns no movimento *gay mainstream*.

Vivendo assim, muitos indivíduos sentem-se inseguros e assustados. Como se estivessem sendo vigiados por alguma polícia normalizadora - na verdade, indiretamente o são - e sua verdadeira identidade de gênero ou orientação sexual pudessem ser descobertas num passo dado em falso. Numa *pinta* dada ao andar ou posar - como no caso da imagem pintada em “Caricias a Herrán” (Figura 23) - ou numa roupa mais ousada escolhida e vestida - como no caso do modelo fotografado no projeto 'Armário Humano” (Figura 22). Usando imagens da artista Man Yu (Hong Kong, vive e trabalha na Costa Rica desde 1986) fiz a montagem abaixo para representar esses sentimentos. Desafiando o padrão usado pela indústria têxtil para as vestimentas femininas e masculinas, ela monta o Projeto “O armário humano” com a intenção de dizer que a pele que vestimos é apenas mais uma capa, como uma roupa que podemos retirar.

Figura 22 - Man Yu. Montagem com imagens do Projeto “Armário humano”. Fotografias, dimensões não informadas, 2018.



Fonte: Site Man Yu<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.manyuart.com/elclosethumano>. Acesso em: 31 julho 2021.



Figura 23 - Fabian Chairez. Caricias a Herrán. Óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2020.



Fonte: Museari<sup>47</sup>

Eu fui uma dessas pessoas assustadas, mas não retirei a “pele” cisnormativa tão rapidamente ou facilmente. Designada como homem por ter nascido com um pênis, educaram-me, treinaram-me, disciplinaram-me, controlaram-me e vigiaram-me constantemente. Obviamente, na época não entendia qualquer coisa sobre essa regulação cisheteronormativa, mesmo assim sabia que havia algo errado acontecendo comigo e durante toda a infância e a maior parte da adolescência eu reproduzi e aceitei os ensinamentos que recebi. Temia as represálias que receberia

---

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.museari.com/fabian-chairez/>. Acesso em: 03 agosto 2021.

caso não performasse como esperado, o que me levou a exibir outras performatividades além das esperadas. Temia as violências que sofreria caso fosse descoberta. Violências impostas às pessoas que habitavam as américas durante a invasão dos europeus no Séc. 16, como representado pelo artista Carlos Motta em “Requiem” (Figura 24).

Figura 24 - Carlos Motta. Frame de “Requiem”. Performance, 2016.



Fonte: Site Carlos Motta<sup>48</sup>

Me empoderando a partir dos estudos sobre sexo e sexualidades e das práticas artísticas que venho citando nessa investigação, hoje tenho a coragem de dizer que também fui preconceituosa e aponte o dedo para muitas *bichas* que cruzavam o meu caminho. Principalmente se esse encontro ocorresse num momento em que estivesse acompanhada de minhas tias paternas superconservadoras e católicas. Achava que se agredisse verbalmente e diretamente pessoas LGBTI+ eu me afirmaria um garoto hetero (FERRARI; OLIVEIRA, 2018; MOIRA, 2017).

Agindo assim, achava que conseguiria afastar qualquer sinal de homossexualidade. Pensava que se mainha, painho e o restante da família me vissem andando com as pernas abertas, falando grosso, sendo homofóbica, cortando o

<sup>48</sup> Disponível em: <https://carlosmotta.com/project/requiem-2016/>. Acesso em: 01 agosto 2021.

cabelo curtíssimo ou dando em cima de meninas, acreditariam que as fofocas dos vizinhos seriam mentirosas. Achava que o desejo que sentia pelos garotos da vizinhança e da escola não seria percebido, ou seria confundido com amizade se minha família tivesse certeza quanto a masculinidade que tentava exibir. Pensava que poderia esconder deles a vontade de passar um batom, de provar as roupas de minhas irmãs ou de calçar os sapatos altos de uma das tias. Achava que o gênero que me foi atribuído estaria garantido com essas mentiras e tentativa de passabilidade<sup>49</sup> masculina. Pensava que ficaria segura por baixo desse “traje humano” que tentava manter vestido sobre meu corpo. Um “traje” compatível com o gênero que me fora designado.

Segundo Butler (2020, p. 69), “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida”. Nesse modo de operação, os gêneros emergem de um dispositivo que “se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Ibidem). Partindo desse pensamento, Bento (2008) oferece o seguinte conceito para gênero: “é uma sofisticada tecnologia social heteronormativa, operacionalizada pelas instituições médicas, linguísticas, domésticas e escolares, e que produzem constantemente corpos-homens e corpos-mulheres” (BENTO, 2008, p. 51).

A uma amarração, uma costura, no sentido de que o corpo reflete o sexo, e o gênero só pode ser entendido, só adquire vida, quando referido a essa relação. As performances de gênero que se articulam fora dessa amarração são postas às margens, analisadas como identidades transtornadas, anormais, psicóticas, aberrações da natureza, coisas esquisitas (BENTO, 2008, p. 45).

Mesmo não tendo a menor ideia dessas definições, eu segui exibindo aquelas atitudes esperadas de alguém compulsoriamente designado como um homem, ou seja, performando o gênero “masculino”. Sabia que dessa forma estaria segura. Não seria expulsa de casa indo parar nas ruas, correndo o risco de cair nas mãos de uma cafetina ou coisa pior, como a morte. As notícias de casos de crianças e adolescentes gays que foram submetidas a essa violência mantinham a “porta do armário fechada”. Mesmo me debatendo, eu ficava lá dentro. Mas, como dito anteriormente, no ensino

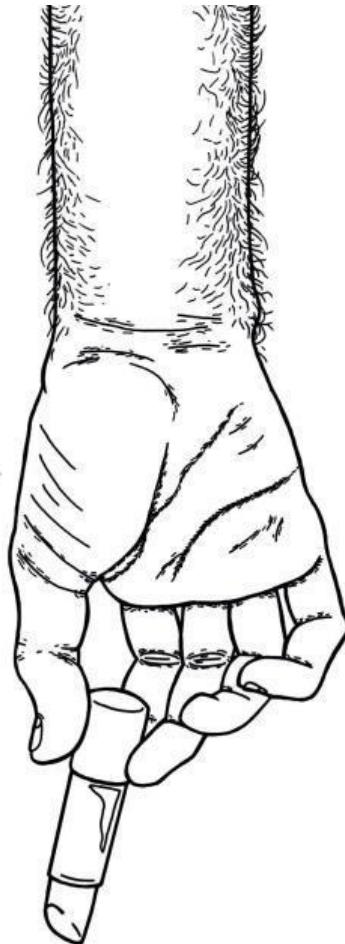
---

<sup>49</sup> Normalmente o termo passabilidade é atribuído às mulheres trans que performam o gênero tendo as silhuetas normatizadas para as mulheres cis como referência. Ao empregar esse termo chamando-o de “passabilidade masculina” estou subvertendo-o, uma vez que o uso para descrever a tentativa de mulheres trans ou travestis “incubadas” de parecer o máximo que puderem com homens cis héteros. Mantendo os marcadores corporais como pêlos no corpo, barba, voz grave, etc e comportamentos tidos como “masculinos”, elas negam sua transexualidade ou travestilidade escondendo da sociedade sua verdadeira identidade de gênero.

médio técnico um pequeno feixe de luz foi iluminando a escuridão e a tristeza de minha vida no interior do armário.

Não sei ao certo se foram a possibilidade de ter um trabalho após a conclusão do curso, as experiências com as novas “amizades” ou a autonomia exigida pelo cotidiano de ser uma estudante da ETFPE que moveram levemente a “porta do armário”. O que sei é que nesse período a passabilidade e a performatividade masculina começaram a falhar e meu desejo de ter contato com os itens de beleza “femininos”, entre eles um batom (Figura 25), retornou fortemente.

Figura 25 - Vita da Silva. Parte do Díptico “Fuga”. Nanquim sobre papel, dimensões não informadas, 2018-2019.



Fonte: Site Exposição “Travestis (não) são gestadas em nove meses”<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Disponível em:

<https://expotnsgenm.wixsite.com/travestisnaosaogest/exposi%C3%A7%C3%A3o?pgid=koja0fny-7d4edfd9-975e-43c4-b346-ed32da82695b>. Acesso em: 31 julho 2021.

Como não tinha dinheiro para comprar roupas e acessórios, tinha que me contentar com o que ganhava. As calças, camisas e sapatos eram sempre de cores neutras. Odiava, pois na verdade queria os tênis coloridos, as calças retas e as camisas justas ao corpo. Meu corpo estava preso a uma performatividade que não aceitava mais. Era como se fosse a Lua, mas precisasse me comportar com um sol, usando a representação que Guilhermina Velicastelo faz dos gêneros os associando aos astros do sistema solar (Figura 26). Era uma Lua bem insatisfeita com a luz que tinha que exibir, a luz sem graça metaforicamente exibida pelas roupas que minhas tias me davam de presente. Como ainda não conseguia me livrar delas, fui me libertando através de outros mecanismos. Dessa forma, a ruptura com o gênero compulsório, o abandono do corpo-instante compulsório, começou pela performatividade de gênero em seus aspectos gestuais e não corporais.

Figura 26 - Guilhermina Velicastelo. Sem título. Óleo sobre tela, 60 x 70 cm, 2015



Fonte: Site Guilhermina Velicastelo<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Disponível em: <https://guisilvavelicastel.wixsite.com/velicastelo/bosque-2015>. Acesso em: 31 julho 2021.

A aproximação com as garotas foi um deles e se intensificou no meio do curso técnico em eletrônica. Paulina, Virgínia, Ana Luiza e Ana foram algumas delas. Formávamos grupos de trabalho, o que nos fazia passar bastante tempo juntas na biblioteca ou no pátio do campus. Durante esse convívio eu fui percebendo os corpos delas mudando. O curso durava quatro anos e como entrávamos por volta dos 15 anos, logo as mudanças corporais naturais começaram a aparecer. Presenciei os seios das meninas crescendo, os quadris aumentando e os cabelos ficando mais lindos e longos. Enquanto isso, eu tinha que manter a aparência masculina. Então fui mudando pouco a pouco o que podia. Comecei a cruzar as pernas com mais frequência e gesticular ao falar. Com muito cuidado e tateando os limites, como fez Moira (2017), até tentava dar um ponto na parte superior das calças para ver se conseguia arredondar meu quadril magro e quadrado. As pernas finas e longas eram um caso perdido, mas consegui que os fios de cabelo ficassem um pouco maiores. Assim, minha performance e passabilidade “masculina” perderam força e no fim do curso todas/os as/os alunas/os da ETFPE sabiam que eu não era um garoto hétero.

Mesmo sem ter certeza, o que eles presenciaram era a minha performatividade de gênero sendo alterada. Viram uma espécie de camada de pele masculina, colocada compulsoriamente sobre meu corpo como uma roupa permanente, sendo arrancada (Figura 27). Subvertendo a noção de identidade, Butler (2020) nos apresenta esse conceito. De acordo com a filósofa, ele pode ser definido como um conjunto de

Atos, gestos e desejo [que] produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2020, p. 235).

A escolha das roupas que vestiria e o controle e vigilância de gestos e atitudes me mantinha performando compulsoriamente o gênero masculino.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2020, p. 244).

Figura 27 - Man Yu. Liberación. Óleo sobre tela, 91 x 122 cm, 2018.



Fonte: Site Man Yu<sup>52</sup>.

Nessa citação, Butler (2020) revela os pilares da construção dos gêneros inteligíveis e do corpo-sexuado. Ou como diria Bento (2008, p. 45), “através das performances de gênero, a sociedade controla as possíveis sexualidades desviantes”. Executa manipulações exercidas nas esferas da sexualidade, do sexo e do gênero por meio da normatização cisheterocentrada, na qual os binários homem-mulher e pênis-vagina são tidos como sadios e toda e qualquer forma de existência que se afaste desse padrão é considerada doente, anormal. A Medicina começou a considerar esse distanciamento como anômalo no Séc. XIX e assim seguiu até o Séc.

---

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.manyu.com/trajehumano?pgid=kr9nvrh1-4a5151e0-9768-4f24-8ca4-851a46d98616>. Acesso em: 31 julho 2021.

XX (PRECIADO, 2020, BENTO, 2008). Entretanto, mesmo abandonando os manuais psiquiátricos e com as mudanças feitas no CID 11, seguimos enfrentando convenções sociais que nos empurram para a margem e desconsideram nossas singularidades, pois

Fomos divididos pela norma. Cortados em dois e forçados a escolher uma de nossas partes. O que chamamos de subjetividade não é mais do que a cicatriz deixada pelo corte na multiplicidade do que poderíamos ter sido. Sobre essa cicatriz assenta-se a propriedade, funde-se a família e lega-se a herança. Sobre essa cicatriz escreve-se o nome e afirma-se a identidade sexual (PRECIADO, 2020, p. 26).

Isso tudo em nome de uma normatização que segundo Butler (2020) e Preciado (2017), visava, entre outras coisas, garantir a reprodução e a submissão da mulher, mediante o gênero compulsório atribuído socialmente desde o nascimento e totalmente atrelado ao sexo biológico, como apontei no subcapítulo sobre a cisgeneridade compulsória. Entendendo o gênero como algo culturalmente construído, Butler (2020) começa a questionar essa norma e a binaridade homem/mulher, dela oriunda. A autora defende que “o corpo aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais” (BUTLER, 2020, p. 29) e que se supormos, mesmo momentaneamente, “a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de ‘homens se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos” (BUTLER, 2020, p. 26). Além disso ela destaca que,

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2020, p. 26).

Avançando em sua teoria, a autora defende a liberdade do gênero e do sexo em função de discursos em suas funções de salvaguarda ou humanista (BUTLER, 2020) e também aponta que “não há nada em sua explicação que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (BUTLER, 2020, p. 29).



Figura 28 - Ana Maria Staiana. Colar “Wonderlust” da Série Pussy Alliance Medallion, 2016.



Fonte: Museari<sup>53</sup>

Neste ponto, enquanto reflito sobre a Performatividade de Gênero, penso que é importante destacar que em *Problemas de Gênero* ela afirma que “certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do ‘real’ e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida” (BUTLER, 2020, p. 69). Além disso, ela coloca-se totalmente contra essa máxima da sociedade ao dizer que “mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim” (Ibidem).

---

<sup>53</sup> Disponível em: [https://www.museari.com/portfolio\\_page/anna-maria-staiano/](https://www.museari.com/portfolio_page/anna-maria-staiano/). Acesso em: 01 agosto 2021.

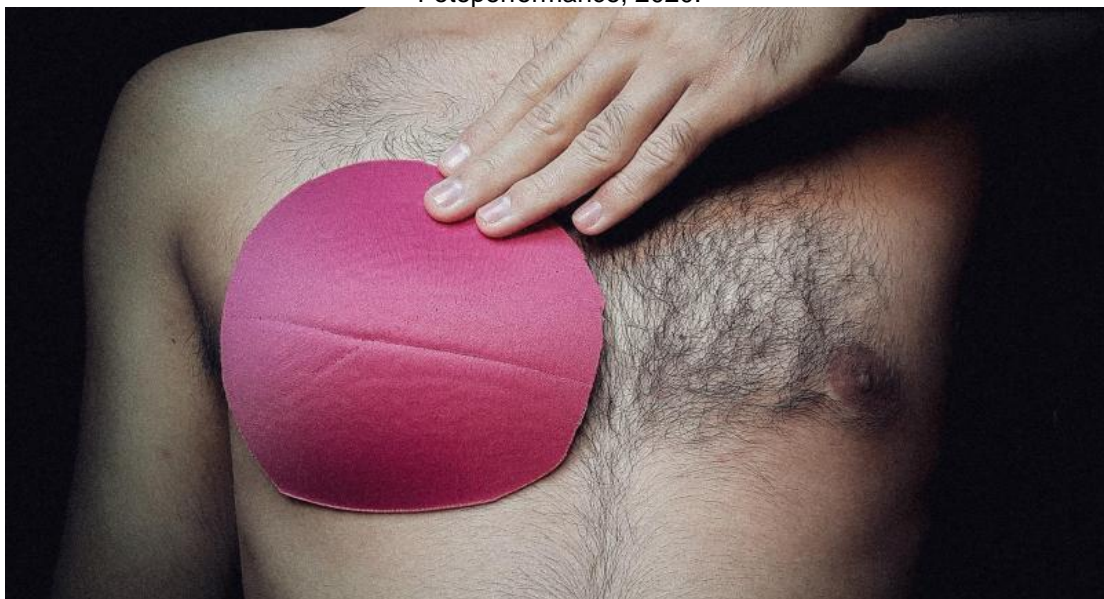
Isso posto passo aos apontamentos da *Interioridade aos performativos de gênero*, subcapítulo em que Butler (2020) discute as teorias de Monique Wittig, escritora que

Entende o gênero como operações do 'sexo', em que o sexo é uma injunção obrigatória de que o corpo se torne um signo cultural, de que se materialize em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada, e que o faça não uma ou duas vezes, mas como um projeto cultural contínuo e repetido. Contudo, a noção de 'projeto' sugere a força obrigatória de uma vontade radical, e visto que o gênero é um projeto que tem como fim sua sobrevivência cultural, o termo estratégia sugere mais propriamente a situação compulsória em que ocorrem, sempre e variadamente, as performances do gênero. [...] Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma 'essência' que se expresse ou se exteriorize (BUTLER, 2020, p. 240-241).

Como contraponto dessa afirmação, Preciado afirma que

O gênero não é simplesmente performativo (isto é, um efeito das práticas linguístico-discursivas) como desejaria Judith Butler. O gênero é antes de tudo, prostético, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria. O gênero se parece com o dildo. Ambos, afinal, vão além da imitação. Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo. O gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais (2017, p. 29).

Figura 29 -Vita da Silva.. Imagem da Série “Travestis (não) são gestadas em nove meses”. Fotoperformance, 2020.



Fonte: Site da Exposição “Travestis (não) são gestadas em nove meses”<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Disponível em: <https://expotnsgenm.wixsite.com/travestisnaosaogest/exposi%C3%A7%C3%A3o?pgid=koja0fnyc0463b1-86ce-4c20-b504-3163d7dc1b67>. Acesso em: 03 agosto 2021.

Neste trecho está presente a comparação que Preciado (2017) faz do sexo com o dildo, do corpo com a máquina. Sua Contrassexualidade, que “tem por objeto de estudo as transformações tecnológicas dos corpos sexuados e generizados. Ela não rejeita a hipótese das construções sociais ou psicológicas do gênero” (PRECIADO, 2017, p. 24) e aposta numa “teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade” (Ibidem, 2017, p. 12).

Ao invés disso, o filósofo espanhol acredita na

Sexualidade como tecnologia e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero, denominados ‘homem’, ‘mulher’, ‘homossexual’, ‘heterossexual’, ‘transexual’, bem como suas práticas e identidades não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos (PRECIADO, 2017, p. 22).

Esta característica maquínica e prótica é fundamental para definir as práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas, pois nesse princípio o corpo é esteticamente, endocrinologicamente e cirurgicamente modificado de acordo com a vontade daquele que o ocupa, marcando o surgimento da temporalidade corpo-instante em libertação.

Figura 30 - Vita da Silva. Parte do Díptico “Fuga”. Nanquim sobre papel, dimensões não informadas, 2018-2019.



Fonte: Site Exposição “Travestis (não) são gestadas em nove meses”<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Disponível em:

<https://expotnsgenm.wixsite.com/travestisnaosaogest/exposi%C3%A7%C3%A3o?pgid=koja0fny-e556fdab-b28b-4787-bab3-298987bf90a8>. Acesso em: 31 julho 2021.

### 3 DE ABATÁ NO PÉ E PICUMÃ NA ORÍ A TRAVA DESCE PARA A PISTA: O CORPO-INSTANTE EM LIBERTAÇÃO

Neste capítulo, descrevo e problematizo a transição de gênero e as mudanças corporais realizadas nas esferas estética, endocrinológica e cirúrgica, relacionando a temporalidade biográfica que chamo de “Corpo-Instante em Libertação” com estudos de gênero e narrativas (auto)biográficas nas artes visuais, para criar as relações necessárias à elaboração do conceito de práticas artísticas “Corpo-Cinéticas em Libertação”.

Com a intenção de adotar um mecanismo de análise das imagens das mudanças de performatividade, usei como referência os experimentos cronofotográficos de Étienne- Jules Marey (1830-1904). Num deles (Figura 31), o fotógrafo capturou imagens que tornaram possível perceber a forma como o corpo se comportava durante o movimento realizado num salto em distância. Através da técnica, que será apresentada com mais profundidade no capítulo 3, podemos acompanhar o passo a passo das flexões corporais assumidas no salto, enquanto o homem se deslocava do ponto de partida até o de chegada. Sobre esse aspecto, o que é importante levar em conta nesse instante da pesquisa, é que apesar da necessidade de levantar braços, dobrar e esticar as pernas e apoiar-se nos pés para a chegada do salto, o corpo do homem termina seu exercício com a mesma silhueta que iniciou.

Figura 31 - Étienne- Jules Marey. Long jump. Cronofotografia, dimensões não informadas, 1886.

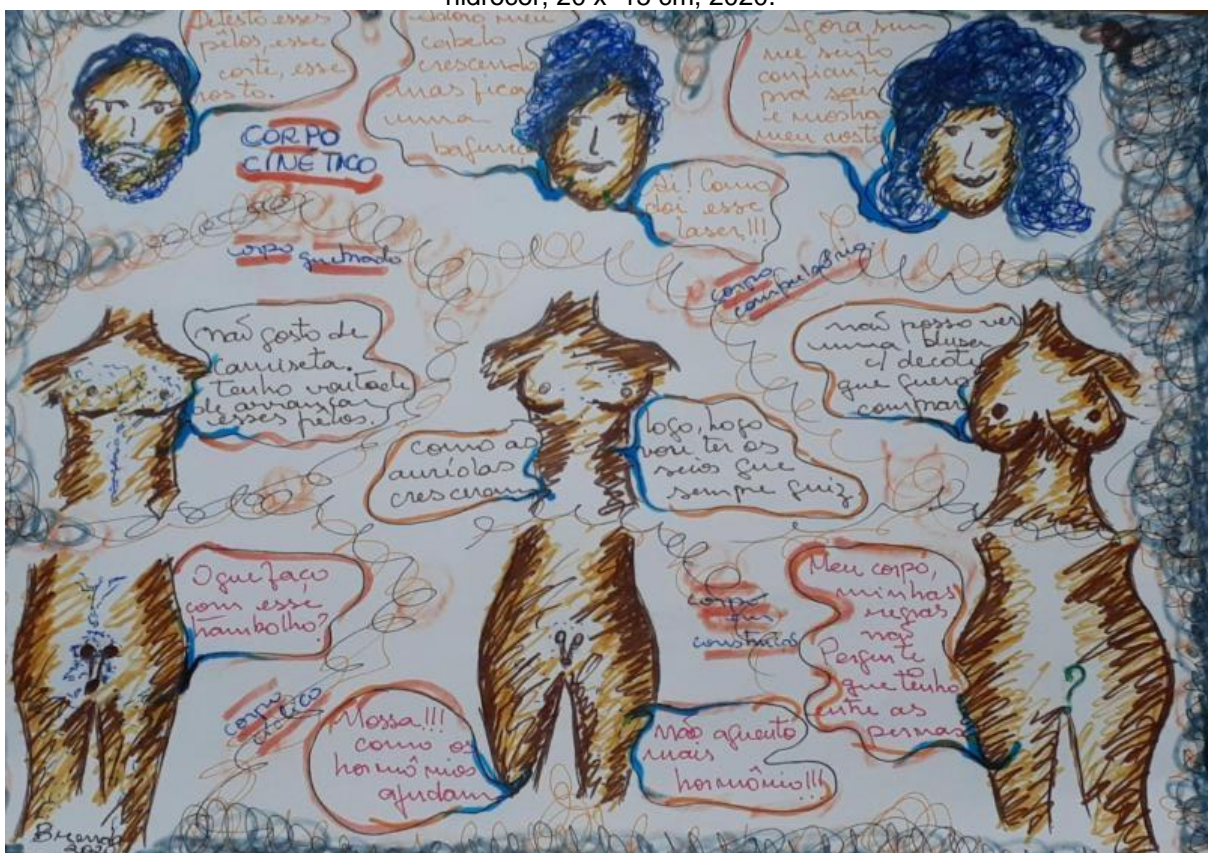


Fonte: Diário Contemporâneo de Fotografia<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Disponível em: <https://dcf.doi.com.br/2015/04/30/philippe-dubois-realiza-palestra-pelo-6%C2%BA-premio-diario-contemporaneo-de-fotografia/etienne-jules-marey-schenkel-long-jump-1886/> Acessado em: 23 out. 2021.

Na referência que faço à técnica de Marey para a construção do conceito de Trava Transcorpocinética, esse detalhe torna-se relevante quando digo que, assim como o saltador, eu também pulei de um ponto ao outro. Contudo, ao final do “salto” que dei, a silhueta que o meu corpo apresentou foi bem distinta daquela que apresentou no início, mudança que represento através do desenho “Corpo em transição” (Figura 32), feito no decorrer de uma disciplina de metodologia e processos investigativos do PPGAV, para ilustrar a cartografia da pesquisa que realizo.

Figura 32 - Brenda Bazante. Corpo em transição. Desenho, caneta esferográfica e lápis de cor e hidrocor, 20 x 15 cm, 2020.



Fonte: Acervo da autora.

A referida prática artística é um bom exemplo dos caminhos teórico-metodológicos usados durante essa investigação, percurso que apresento neste capítulo, descrevendo como conduzi as narrativas em diálogo com a corrente francófona das histórias de vida em formação e dentro dela a (auto)biografia. Outrossim, descrevi que tipos de fontes e instrumentos foram utilizados, a forma como analisei e interpretei as experiências que foram contadas a partir de três

temporalidades biográficas (DELORY-MOMBERGER, 2012) e, finalmente, os desdobramentos da análise.

Nessa última ação, revelei a forma como elaborei os conceitos que nomearam as práticas artísticas de autorretrato, e outras linguagens, que foram construídas a partir das interpretações analíticas das narrativas. Além disso, tomando a genealogia foucaultiana como referência, também descrevi como o reolhar para as experiências contadas orientou a articulação dos acontecimentos passados com o que problematizo no presente, quando procurei nelas o que estava escondido, o que não era considerado e o que não percebia na época.

A distribuição feita nas três temporalidades biográficas me ajudou a separar as narrativas em períodos específicos, nos quais meu corpo vivenciou diferentes faixas etárias, performatividades em conformidade ou em ruptura com as regras sociais de gênero vigentes e também diferentes geografias. Ou seja, um corpo que transicionou, um corpo móvel, um corpo cinético.

Apesar de falar de um corpo transicionado, chamei a temporalidade biográfica descrita neste capítulo, junto com a metodologia, de “corpo-instante em libertação” porque no intervalo de tempo narrado iniciei o processo transexualizador, ou “dispositivo”, como Bento (2006) se refere às transformações realizadas após a transição de gênero. Logo, nesse recorte narrativo, comecei com os relatos de uma performatividade masculina em ruptura com o padrão imposto pela cisgeneridade compulsória e segui em direção à performatividade exercida após a identificação e a ressocialização<sup>57</sup> com outras travestis. Dessa forma, meu corpo e minha performatividade estavam vivenciando instantes de libertação, Tateando calmamente os limites e ganhando coragem para enfrentar as consequências que rapidamente chegaram.

Na época, eu e todas as outras travestis e mulheres trans que conheci tinham como único referencial de beleza uma silhueta “feminina” padronizada de acordo com a normatividade imposta ao gênero (SILVA, 2017). Também não tínhamos qualquer

---

<sup>57</sup> Mais a frente, quando falo sobre as *gays montadas*, fica claro o motivo de chamar a aproximação com outras travestis de ressocialização. Por hora, outro motivo ajuda a entender o uso desse termo. Uma vez transicionando, as pessoas trans e travestis são empurradas para fora dos convívios social, familiar e profissional, restando-lhes apenas a companhia de outras como elas. A socialização que existia anteriormente, quando vivíamos sob o corpo-sexuado e o gênero compulsório, é rapidamente perdida, a exemplo do que aconteceu com a relação que tinha com as minhas tias paternas. Para conseguir um espaço e ser aceita por outras travestis ou trans, é, ou era, preciso ter um visual lido como pertencente àquele universo, caso contrário a recém-chegada dificilmente seria aceita. Por isso, após a transição precisamos nos ressocializar e a performatividade travesti e feminina é uma das formas como conquistamos esse outro lugar na esfera social, mesmo que a sociedade o veja como um não-lugar.

conhecimento dessas problematizações em torno da performatividade no início dos anos 2000. Não líamos “Problemas de Gênero” nas ruas de Niterói enquanto estávamos preocupadas em parecer o mais femininas possível para conseguir passar despercebidas, evitar situações de violência e preconceito ou atrair a atenção dos clientes para ganhar dinheiro, para trabalhar e sobreviver.

Apesar da atuação das ONGS no acolhimento oferecido às pessoas trans e travestis em situação de precariedade e vulnerabilidade, as discussões sobre o gênero e sua performatividade dificilmente chegavam até as pessoas por elas assistidas, ou seja, elas não rompiam, e talvez ainda não rompam, os muros da academia. Assim, sem esse conhecimento e sem a capacidade de transicionar a partir de uma posição crítica e independente no tocante ao consumo estético (SILVA, 2017), na época aceitei os ensinamentos e conhecimentos passados e repassados pela ancestralidade travesti e assumi uma silhueta que além de me agradar, facilitaria a ressocialização que precisaria fazer.

Para alcançar os objetivos que se colocaram diante de mim, principalmente quando “bati o martelo” sobre a saída da Marinha do Brasil (MB), construí um modelo de corpo baseado na aquisição de volumes arredondados na região dos seios, dos quadris e das pernas, cabelos longos, unhas pintadas, rosto sempre maquiado e pêlos do rosto, das pernas e de outras regiões, totalmente depilados. Ou como nos diz Silva (2017, p. 66), “a busca por um corpo feminino, muitas vezes o corpo idealizado pela sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), é parte do consumir uma performance feminina geralmente embasada nos estereótipos de gênero considerados como femininos”.

É preciso deixar claro que ao narrar e problematizar experiências dessa natureza, de forma alguma estou negando a importância e a felicidade que obtive com as transformações que fiz no pós-transição, ainda mais considerando o cenário no qual me encontrava. Quando chamo a temporalidade biográfica que agora começo a narrar de “Corpo-Instante em Libertação”, procuro evidenciar que tanto o corpo que desconstruí no abandono da cisgeneridade compulsória, quanto o que construí após transicionar, obedeceram por obrigação - na infância e adolescência - ou por necessidade, desejo e identificação - na juventude pós-transição - aos parâmetros vindos de uma referencialidade baseada apenas na binaridade de gêneros.

Logo, ao ser narrada, tal temporalidade biográfica também denuncia a construção do meu corpo travesti em oposição radical às performatividades

masculinas e a orientação homossexual que expressei na temporalidade biográfica corpo-instante compulsória. Ademais, ao utilizar a ideia de continuidade e de movimento na sua construção semântica, o “em libertação”, também anuncia a chegada da temporalidade Corpo-Instante “Libertado”, quando começo a me soltar das amarras do consumo estético, fortemente presente durante minha experiência travesti (SILVA, 2017).

Dito isto, no meu pós-transição, como tantas outras feminilidades e mulheridades padronizadas e obedientes, aquele corpo, que não entendia a sua situação, precisou mimetizar a performatividade considerada feminina e adotada pelas demais travestis com quem iria conviver, pois precisava se ressocializar e tentar frequentar, na medida do possível, os espaços públicos e os privados (ZACCARA, 2017; BORRE; MARTINS, 2016; BOURDIEU, 2012; CEVEDIO, 2010).

Em tal contexto, além dos momentos de trabalho sexual, as travestis e mulheres trans, como todas as pessoas, precisavam ir ao mercado, ao hospital, às farmácias, às lanchonetes, etc. Um visual o mais feminino possível facilitaria essa circulação (SILVA, 2017). Quando conseguíamos ultrapassar a barreira do preconceito, fazíamos algumas amizades com pessoas não-trans e não-travestis, o que era bem difícil no cenário de 2003.

Acompanhadas dessas raras amigas/os e de outras/os como nós, as saídas à luz do dia eram feitas o mais rápido possível, evitando situações de *curra* e de *coiós*. Essa atitude é uma das demonstrações de como sucumbíamos a uma dominação e opressão que, apesar das transformações corporais que faziam com que fossemos lidas como travestis e trans, não nos reconhecia como mulheres, nem mesmo como humanas. Para viver nossas identidades, tínhamos que assumir uma posição em que éramos e ainda somos constantemente invisibilizadas, sendo colocadas diariamente em constantes situações de precariedade (BUTLER, 2016).

Atualmente, as saídas à luz do dia ou da noite estão ligeiramente menos violentas. No entanto, ainda existem muitos casos de agressões e mortes que são subnotificadas, mascarando as estatísticas. Enfrentando esse panorama de extermínio, com força e coragem estamos “colocando nossas caras ao sol”, como fizeram a youtuber trans Natasha Martory e as artistas dissidentes sexuais e de gênero Renna Costa, Ventura Profana, Guilhermina Velicastelo, etc (BAZANTE, COSTA, 2021b). Tomando a determinação delas como exemplo, sigo para o percurso narrativo dessa temporalidade, usando, no exercício da escrita (auto)biográfica, o pensamento



de Krenak (2019). Levo em consideração a sua sugestão de contar histórias para adiar o fim do mundo.

Para Krenak (2019), devemos parar de acreditar apenas nas verdades produzidas pelo homem que se julga separado da natureza. Escutar os sons naturais, procurando interpretá-los, ligá-los ao nosso cotidiano, ao invés de guiar nossas vidas orientadas/os por indivíduos pertencentes a uma “humanidade zumbi” (KRENAK, 2019, p. 13). Um sistema que tenta devorar o planeta destruindo sonhos e existências heterogêneas para validar apenas as suas palavras como verdades absolutas. Como tentativa para adiar o que chama de “fim do mundo”, ele sugere que contemos histórias, pois, sob sua perspectiva autóctone, “se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (Ibidem).

O pensamento desse autor foi um dos muitos que orientaram a decisão de narrar e o formato de narração que adotei para contar as memórias de transmulheridades e travestilidades. Lembranças que trazem para a superfície narrativas profundamente enterradas, escondidas, mascaradas ou simplesmente negadas na tentativa de aliviar a dor que causaram e ainda causam. Sofrimentos oriundos do choque com a cultura forjada na dominação masculina e na herança colonial machista e cisheterocentrada na qual vivemos (ZACCARA, 2017; COSTA, 2019). Para combater essa realidade, que durante muito tempo calou a mim e a tantas outras mulheres trans e travestis, é chegada a hora de abriremos nossas bocas e revelarmos, refletirmos e problematizarmos essas memórias, uma vez que

O estudo autobiográfico permite o encontro de múltiplas possibilidades onde o eu pessoal dialoga com o eu social - sou a autora e a narradora do texto ao mesmo tempo e, por meio da autoescuta, posso comunicar ao mundo determinadas coisas que avalio serem importantes” (NEVES, 2010, p. 124).

Esse processo revelará o quanto sou suscetível a essas recordações, logo peço que se mantenham firmes no acompanhamento das emoções, dos choros e das alegrias presentes nas narrativas desse texto. Por outro lado, a exposição desses sentimentos confirma que também estou madura e posso transformar tais lembranças em força/resistência e seguir para o ativismo transfeminista. Para Jesus (2014, p. 6), “o transfeminismo não é nada sozinho, precisa de pessoas hábeis a manejá-lo”. Pessoas que reconheçam o caráter coletivo dessa luta, enxergando-a como uma “habilidade que se desenvolve com o treino, aprendendo-se algo com o sofrimento de cada dia ou com o reconhecimento das realidades sofridas” (Ibidem). Contextos de

aniquilação suportados não apenas por uma, mas por todas as mulheres trans e travestis na contemporaneidade brasileira, atualmente e na nossa ancestralidade.

Além disso, com esta ação pretendo alimentar a escrita e a construção da memória das mulheres trans e travestis, afinal “a arte é uma forma de preservar experiências, muitas das quais são belas e passageiras, e precisamos de ajuda para preservá-las” (DE BOTTOM; ARMSTRONG, 2014, p. 10). A memória de toda uma população de pessoas que acaba passando pelos mesmos problemas diante desse “liquidificador chamado humanidade” (KRENAK, 2019, p. 9) que tenta, a todo momento, tornar nossas vidas homogêneas, como se isso fosse possível. Sabendo que não são, sigo para as narrativas, pois elas são o melhor exemplo para demonstrar a pluralidade das experiências diversas e singulares, desmascarando a ordem cisheteronormativa e o gênero compulsório ao qual fomos submetidas (BUTLER, 2020; BENTO, 2006; JESUS, 2014; PRECIADO, 2017).

No curso da narração, identifiquei que um aspecto costurou as experiências que vivenciei, as nove mudanças de residência, de bairro, de cidade, de estado e de região que fiz desde a viagem de ida para o Rio de Janeiro e a de volta para o Recife<sup>58</sup>. Foram elas: 1) da casa de mainha, em Recife/PE para o hotel de transito da MB, no Rio de Janeiro/RJ, 2) do hotel de trânsito na Avenida Brasil para a casa do sargento Neves Dutra, na Vila da Penha, 3) da casa alugada do Neves para seu imóvel próprio na cidade de Itaboraí/RJ, 4) da nova casa do amigo sargento para a moradia compartilhada com a Souza e outras *bichas* militares, em São Gonçalo/RJ, 5) da casa da Souza em Alcantara para a *kitnet* da Bella, em Niterói/RJ, 6) o retorno, dessa vez com a Bella para a casa de Souza em São Gonçalo, 7) a mudança da casa novamente compartilhada para a outra no mesmo bairro e também compartilhada com a Bella, 8) a separação da mãe/trava/protetora/professora para morar novamente em outra *kitnet* no centro de Niterói e, por fim, 9) o retorno para Recife, após uma tentativa de suicídio em meio a um contexto de dependência química, depressão e solidão.

No contexto desses diversos deslocamentos, a narrativa da temporalidade biográfica corpo-instante em libertação começa um pouco antes da minha entrada para o serviço militar na MB e segue até o retorno para Recife, passando por todas as mudanças acima descritas. Cronologicamente, esse intervalo percorre os anos de

---

<sup>58</sup> Nessa lista de mudanças estou considerando apenas as mudanças de casas, mas no decorrer das narrativas as mudanças de corpo e de performatividade que realizei enquanto mudava de endereço também são descritas, refletidas e analisadas à luz da metodologia empregada.

1998 a 2005. Dessa forma, juntamente com a descrição da metodologia utilizada, organizei esse capítulo de forma a narrar episódios que considero chaves para essa trajetória em direção ao abandono do gênero compulsório.

Começo dando continuidade às análises dos impactos causados pelas novas amizades conquistadas após a aprovação na ETFPE e o início do curso técnico em eletrônica. Com o fortalecimento oriundo dessas novas experiências, fui aumentando o número de pessoas com quem me relacionava, a exemplo dos roqueiros, com quem experimentei algumas drogas, conheci a vida noturna e passei a beber com mais frequência. Esse período é importante pois foi nele que comecei lentamente a performar conforme o “Corpo-instante em libertação”, há cerca de quatro anos antes de entrar para a MB. Também foi nesse intervalo de tempo que estagiei na antiga TELPE, passando a ter um salário que me permitiu escolher as roupas e sapatos que usaria, apesar de não comprar aquilo que desejava, sem entender o motivo: as roupas das meninas que a cada dia ganhavam mais curvas e eram cercadas pelos garotos que as devoravam com os olhos, enquanto eu era preterida, era invisível para eles.

Pouco tempo depois da entrada no estágio, decidi abandoná-lo para seguir no serviço militar obrigatório. No texto vou descrevendo as razões que me levaram a tomar tal caminho e como ele atravessou a confusão identitária que começava a enfrentar. Um desentendimento agravado pela convivência com 200 homens num curso de formação de marinheiros recrutas em Natal/RN. A formação durou 6 meses e ao seu fim voltei para Recife. A rotina no Hospital Naval de Recife (HNRe), quartel para onde fui designada, é contada paralelamente à vida fora do ambiente militar quando finalmente entendi minha orientação sexual. Conversas com integrantes do grupo de teatro “Vem Cá Vem Ver” foram “abrindo a tampa do baú” onde metaforicamente habitava. Esgueirando-me para fora dele e recebendo um salário maior após a promoção a MN-QS, eu fui ao encontro das boates LGBT, entendendo-me como gay, sendo cortejada como “carne nova”, conhecendo as *clubbers* da cidade e me deparando com uma transferência para o Rio de Janeiro numa tarde de primavera em que havia decidido diminuir as noitadas.

Dando continuidade a narrativa destaco, por meio de uma memória do ano de 2002, o quanto eu mudei, fisicamente, performativamente e psicologicamente, nos quase três anos em que habitei três cidades fluminenses, relatando acontecimentos ocorridos nesse breve intervalo de tempo. Período no qual o uso de álcool estava debilitando meu corpo a quase dois anos atrás. Assim cheguei ao Rio de Janeiro, sem

referência familiar por perto e com um curso de especialização para a promoção a Cabo à minha frente. Nesse contexto, fui conhecendo diversas pessoas, como o Cabo Souza, o Sargento Neves Dutra e o Marinheiro Guto. Narro nessa temporalidade biográfica instantes de convivência com essas e outras pessoas que atravessaram as experiências que vivi, entre elas, a primeira transa, as amizades babadeiras e as brigas desenvolvidas nos diferentes ambientes por onde passei, o encontro com a montagem *drag*, o reconhecimento e entendimento da identificação enquanto travesti, o início da terapia hormonal (TH), a aplicação de silicone industrial no corpo, os impactos dessa decisão na MB, o encontro com a prostituição e com as *colocações* e, finalmente, o retorno para Recife.

Aspectos teóricos e pessoais das transformações que narro nesse trecho são temas discutidos por pesquisadoras/es, escritoras/es e artistas, entre elas/es, Bento (2006), Rocha (2017), Silva (2018), etc. De acordo com Bento (2006), algumas correntes de pensamento defendem que existe uma suposta relação de abjeção que envolve pessoas trans e travestis com o próprio corpo. Um mal-estar gerado pela existência numa corporalidade incompatível com a identidade psicológica. No entanto, a autora esclarece que essa abjeção não é linear e relaciona-se, na maioria dos casos, à genitália ou partes do corpo que tais pessoas não gostam. Contrariando a afirmação de abjeção, existem relações de bem-estar e amor com áreas corporais que podem ser transformadas com mais facilidade, como os cabelos, as unhas, o bumbum, a pele, etc. Mudanças que libertam esses corpos da prisão do corpo-sexuado, como aconteceu comigo no início da transição.

Refletindo sobre a construção dessa liberdade e sobre o movimento corporal que ela envolve, em diálogo com a temporalidade biográfica corpo-instante em libertação, nomeei as práticas artísticas criadas através de imagens e reflexões sobre narrativas vividas entre minha juventude e início da maturidade de “Corpo-Cinéticas em Libertação”. Diferente do instante anterior, quando imperava a posição estática, esse período foi marcado pelo início do movimento. Do abandono da cisgeneridade compulsória em direção a construção de uma imagem “feminina” aos moldes das possibilidades existentes para um corpo que considerei inicialmente como pertencente à identidade travesti.

Como será observado no decorrer das narrativas, iniciado o processo de transição, uma das primeiras coisas que fiz foi começar a terapia hormonal. Ela me deu os seios que tenho hoje e também diminuiu os pelos das pernas, dos braços e do

rosto. Arredondou os volumes das pernas e do bumbum, tornando-os mais “femininos”. No entanto, a mudança que marcou mais intensamente esse período foi a luta com um de meus maiores desejos. Um sonho que na infância foi representado pelo uso da toalha na cabeça, ou seja, o desejo de ter cabelos longos. Como estava servindo a Marinha do Brasil, foi impossível deixar os fios crescerem. Logo, assim que dei baixa, após ter certeza da identificação enquanto travesti, pude finalmente deixar as madeixas se tornarem tão longas quanto possível. Performatividade que só iria problematizar anos à frente, na temporalidade biográfica “Corpo-Instante “Libertadas””.

Por enquanto, esse detalhe importante da transição será uma das características que uso para exemplificar e teorizar o conceito de Práticas Artísticas Corpo-Cinéticas em Libertação. Para isso, uso as contribuições de Silva (2017), pois ela defende que o discurso em torno do consumo estético e do próprio ato de consumir, se entrelaça com as questões de gênero, produzindo mecanismos de regulação e controle dos corpos. Nessa perspectiva, tal consumo atua diretamente na produção das subjetividades de mulheres transexuais e travestis.

Com base nessa análise, entendo que a vontade de performar o gênero feminino o mais próximo da aparência validada como a de uma mulher, levou-me por um caminho de excessos. Uma via que mesclou recursos diversos como o uso exagerado de *make-up*, de lentes de contato coloridas, de perucas e de transformações no cabelo natural. Na fotomontagem “Corpo-cabelo em libertação” (Figura 33), utilizei minha imagem com um visual bastante feminino sobreposta a recortes de imagens de cabelos coloridos de algumas clientes do meu salão. Tendo ao fundo do meu rosto esse *mix* de cabelos supercoloridos, quis representar o cenário de exagero e de desejo por uma performatividade feminina aos moldes da referencialidade que tinha no período pós-transição. A profissão de cabeleireira abriu as portas para o consumo estético, oportunizando, entre outras coisas, o uso de alisamentos e colorações para tornar os fios de cabelo crescidos maiores e mais femininos.

Quando uso a palavra “em libertação” para caracterizar essas práticas artísticas, estou chamando atenção para outra normalização que passei a adotar após a transição. Um modelo de imagem pessoal que chancela, principalmente entre a população LGBTI+, quem pode ou não ser lida como mulher trans ou travesti. Molde

que, por meio da estética, da endocrinologia e da cirurgia plástica, constrói os corpos dessas transmulheridades e feminilidades (NASCIMENTO, 2021).

Figura 33 - Brenda Bazante. Corpo-cabelo em libertação. Fotomontagem. 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

### 3.1 NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS EM ARTES VISUAIS: CAMINHADA EPISTÊMICO-METODOLÓGICA

Diante da precariedade e da expulsão escolar a que foram e são expostas, poucas pessoas trans e travestis tiveram ou têm a oportunidade de narrar textualmente as suas memórias. No passado e no presente, vivemos como se estivéssemos presas dentro de um muro, camufladas pelo concreto e invisíveis aos olhos da maioria das pessoas. No entanto, enfrentando lutas diárias, com muita

coragem e resistência, muitas pessoas trans e travestis estão abandonando esse não-lugar, “saindo de dentro das paredes” (Figura 34), metaforicamente como fiz ao final de uma seção de pintura de mimetismo, para conquistar e exercer o nosso direito de falar, de existir.

Figura 34 - Autoria desconhecida. Fotografia da seção de modelo vivo e mimetismo realizada no dia do frevo de 2014 em Olinda/PE.



Fonte: acervo da autora.

Entre essas pessoas, está a artista visual Guilhermina Pereira da Silva (2018), que foi a primeira mulher trans a concluir o mestrado em Artes Visuais no PPGAV

UFPE/UFPB. Na Dissertação “Corpo presente: representações do corpo como processo de autoconhecimento”, ela analisou a Instalação Corpo Presente. Tal prática artística era composta por imagens produzidas entre 2012 e 2016 e por textos escritos pela artista e pelo público que visitou a exposição coletiva “Tramações” no ano de 2016, quando foi exposta.

No decorrer da pesquisa, enquanto discutia teorias de autores ligados ao gênero, genealogia do sexo, conceito de verdade e acerca das artes visuais, política e pós-modernidade, a autora chamou atenção para a presença de pessoas trans no meio escolar/acadêmico, tema que foi muito bem explorado pela doutora em educação e primeira travesti a receber esse título no Brasil, Luma Nogueira de Andrade (2012), que em sua tese refletiu sobre a presença de travestis no espaço escolar. Trabalhos como os dessas pesquisadoras contribuem

Para legitimar espaços conquistados das pessoas transexuais e travestis, ocupando um lugar de resistência dentro de um ambiente que geralmente as exclui (o ambiente escolar como um todo).. Daí a importância de uma artista travesti que se coloca, através de suas vivências pessoais e de seu ímpeto artístico, na academia” (SILVA, 2018, p. 10).

No caso de Silva (2018), enquanto burlava a ordem normativa que a expulsaria do espaço escolar, ela decidiu usar vivências pessoais para entender a sua subjetividade e procurar descobrir qual o lugar de suas práticas artísticas no contexto histórico da arte brasileira. Nesse processo ela refletiu sobre a subversão e a representação do corpo com relação a sua experiência transexual.

Do mesmo modo que minha predecessora no PPGAV UFPE/UFPB, navego por um mar de memórias, refletindo sobre a forma como os acontecimentos que narro contribuíram para a formação da mulher que me tornei e para a construção de conceitos capazes de orientar o meu processo criativo no campo das artes visuais. Percorro um caminho narrativo no qual examino os atravessamentos provocados pelo cotidiano, entendendo-os como experiência de vida organizados em temporalidades biográficas.

No contexto do ensino de arte, contemporaneidade e vida cotidiana, “o cotidiano indica o tempo/espaço dilatado no qual se dá a vivência de um ser humano e a relação espaço-temporal na qual se dá essa vivência” (DIAS, 2014, p. 44 apud MARTINS, TOURINHO, 2016, p. 3). Além disso, “o cotidiano abriga temporalidades, vivências, desejos, práticas, decepções, afetos e expectativas que produzem uma



idéia, uma noção, uma sensação de ‘presente’, com suas imbricações passado/futuro” (MARTINS; TOURINHO, 2016, p. 4).

Para organizar minhas experiências em temporalidades, apoiei-me no pensamento de Christine Delory-Momberger (2012), professora que estuda o campo metodológico biográfico e (auto)biográfico, bem como as suas relações com as narrativas (auto)biográficas e as práticas artísticas. Para ela, a pesquisa biográfica “introduz a dimensão do tempo, e, mais precisamente, da temporalidade biográfica, da experiência e da existência” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 524).

Segundo Jorge Larrosa Bondía a experiência “é o que nos passa, nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece ou que se toca” (2002, p. 21). Pensando sobre essa definição, volto-me a menção que fiz anteriormente de que muitas escritoras/es cis e héteros publicaram relatos de vida<sup>59</sup> e o cotidiano de mulheres trans e travestis oriundos de entrevistas e conversas com essas pessoas. Quando assumo, no meu processo narrativo (auto)biográfico, a definição de experiência apontada por esse pesquisador, percebo o caráter informativo existente nessas escritas de pessoas não-trans e não-travestis. Enfatizando o quanto o excesso de informação atrapalha a experiência e o quanto ela precisa ser separada do saber da experiência, o professor espanhol destaca que “a informação não é experiência” (BONDÍA, 2002, p. 21) e baseia essa afirmação na ausência de atravessamentos e de acontecimentos durante a leitura/presença de escritos/momentos informativos. Em suas palavras:

Depois que assistimos a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu (BONDÍA, 2002, p. 22).

Aprendi muito e considero importantes as contribuições das escritas feitas por pessoas não-trans e não-travestis, inclusive reconhecendo que durante muito tempo elas foram as únicas fontes de informação sobre as experiências de transmulheridades e travestilidades. No entanto, o lugar de escrita de onde elas partem não pode oferecer o saber da experiência contido em narrativas como as de Silva (2018), Andrade (2012) ou de Moira (2017; 2018), pois suas/seus autoras/es não

---

<sup>59</sup> Pineau (2006) caracteriza o relato de vida como a escrita feita a partir da narração de um fragmento da experiência vivida.

viveram os acontecimentos narrados. Nessa condição, os relatos por elas/es trazidos assumem, sob a perspectiva do pensamento de Bondía (2002), o papel de informação, conseqüentemente perdendo a potência contida na experiência daquelas/es que os vivenciaram.

Na contramão dessa característica, as narrativas feitas por outras pessoas trans ou travestis contribuíram e contribuem para a minha formação, visto que partilhamos da memória coletiva (HALBWACHS, 1990) e muitos dos fatos narrados são comuns em nossas experiências. No campo das artes visuais, o conhecimento criado por Silva (2018) é uma referência. Nas suas palavras, é “vital, e importante enquanto artista, escrever sobre meu trabalho, uma vez que essas reflexões possibilitam a continuidade do processo de autoconhecimento” (SILVA, 2018, p. 9).

Esse potencial é uma das forças que me instigam para a narração, a reflexão e a construção do conceito de “Trava Transcorpocinética”, baseando tais ações em experiências que atravessaram meu cotidiano e que me formaram, desde a infância até hoje. Para isso, faço uso do método narrativo (auto)biográfico, o caminho epistêmico-metodológico usado nesta investigação. Tomo como referencial teórico o campo das histórias de vida em formação desenvolvido no contexto dos países de língua francesa. Segundo Nóvoa e Finger (2014, p. 23),

Defendendo que o impacto social das autobiografias está intimamente ligado ao seu paradoxo epistemológico fundamental - a união do mais pessoal com o mais universal -, Gaston Pineau considera as histórias de vida como um método de investigação-ação que procura estimular a autoformação, à medida que o esforço pessoal de explicação de uma dada trajetória de vida obriga a uma grande implicação e contribui para uma tomada de consciência individual e coletiva.

Fazendo um sobrevoo sobre a história desse movimento em seus períodos de eclosão, fundação e desenvolvimento diferenciador, o professor Gaston Pineau (2006, p. 331) defende que o ano de 1983 “marca para o mundo francófono a eclosão da corrente das histórias de vida em formação”.

Passando por uma série de publicações feitas entre os anos de 1980 e 2000, o autor descreve o desenvolvimento do campo destacando diversos aspectos metodológicos nele contidos e características do contexto no qual os textos analisados foram escritos. Uma delas dialoga diretamente com o cenário no qual me insiro. Trata-se da mudança de posição dos “objetos de estudo”, que abandonaram a posição de sujeitos analisados para a de sujeitos que falavam e escreviam sobre suas vidas enquanto procuravam sentido nelas.

Refletindo sobre a origem das histórias de vida como método de pesquisa, Elizeu Clementino de Souza (2006) aponta para rupturas e reformulações, em campos de conhecimento no âmbito da Escola de Chicago no início do século XX, como o terreno fértil para a sua gênese. Nóvoa e Finger (2014), tratando sobre os debates em torno da utilização do método biográfico no campo das ciências da educação, apontam para o mesmo marco inicial, porém, destacando que “essa perspectiva metodológica surge no final do século XIX na Alemanha, como alternativa a sociologia positivista, sendo aplicada pela primeira vez pelos sociólogos americanos dos anos 1920 e 1930 (Escola de Chicago)” (NÓVOA; FINGER; 2014, p. 20).

No cenário da História Oral, passaram a ser valorizadas as “fontes orais e a pesquisa com os excluídos da história como potencializadores de uma nova forma de compreender o cotidiano e as vozes dos atores negada por uma perspectiva histórica factual e centrada nos valores dos vencedores” (SOUZA, 2006, p. 27-28). Sobre os impactos de viradas como essa, Pineau (2006, p. 335) destaca que, no período e contexto por ele estudado:

Novas técnicas e abordagens metodológicas, biográficas e autobiográficas aparecem, mas trabalhadas por questões de fundo axiológicas, epistemológicas e éticas. Quem faz a história de vida de quem? Por quê? Para quê? Com o quê? Quando? Até onde? Em função de que regras e de quais saberes?

Essas questões entrelaçam-se de modo insolúvel e definitivo do ponto de vista lógico. Porém, elas impeliram e impelem há 25 anos, no curso dos anos e dos eventos, um movimento socioeducativo de pesquisa-ação-formação que parece inscrever-se na difícil passagem do paradigma da ciência aplicada ao do ator reflexivo. E nessa passagem, esse movimento pode pesar muito. Sua aposta biopolítica é a da reapropriação, pelos sujeitos sociais, da legitimidade de seu poder de refletir sobre a construção de sua vida.

Apesar de ter sido escrita a quase vinte anos, essa afirmação continua atual no tocante ao desejo de grupos invisibilizados quanto à autonomia na narração e na construção do conhecimento acerca de suas experiências. Entretanto, esses grupos avançam para além da narração e da construção do conhecimento, lutando e conquistando postos de trabalho e de poder nos cenários político, social, educacional, etc. Diante desse levante, setores conservadores reagem. Realidade que se torna ainda mais presente quando consideramos o avanço de políticos de extrema direita que combatem ativamente a presença e as vozes de pessoas trans e travestis nos mais variados setores da sociedade. A exemplo das dificuldades enfrentadas por parlamentares como a deputada estadual por São Paulo Érica Malunguinho e como a

vereadora pela capital daquele estado Erika Hilton, eleitas em 2018 e 2020, respectivamente.

Partindo dessa emergência pelo protagonismo narrativo, reflexivo, de construção de conhecimento e de luta pelo lugar a que temos direito na sociedade, minha investigação se insere entre as correntes do movimento biográfico. Sobre ele, Pineau escreve:

Tendo entrado de ‘contrabando’ no campo das ciências humanas e da formação no início dos anos 1980, as histórias de vida estão hoje na encruzilhada da pesquisa, da formação e da intervenção onde se entrecruzam outras correntes tentando refletir e exprimir o mundo vivido para dele extrair e construir um sentido. Essas correntes trazem outros nomes: biografia, autobiografia, relato de vida, para citar apenas aqueles que estampam a vida em seu próprio título (2006, p. 338).

De acordo com Souza (2006, p. 29), essa gama de termos “inscrevem-se no âmbito da pesquisa socioeducativa como uma possibilidade de, a partir da voz dos atores sociais, recuperar a singularidade das histórias narradas por sujeitos históricos [...], garantindo o seu papel de construtores da história individual/coletiva intermediada por suas vozes”. Diferenciando terminologicamente essas tipificações, o autor também esclarece que a biografia é a escrita de vida de outro sujeito, enquanto a (auto)biografia é a escrita da própria vida e “caracteriza-se como oposta à biografia, porque o sujeito desloca-se numa análise entre o papel vivido de ator e autor de suas próprias experiências, sem que haja uma mediação externa de outros” (SOUZA, 2006, p. 25).

Com relação ao modelo biográfico, Pineau (2006, p. 341) nos diz, comparando o papel do profissional que realiza a tarefa na abordagem biográfica, que “o modelo autobiográfico, elimina, no limite, o profissional. A expressão e a construção de sentido são obra exclusiva do sujeito. O outro é reduzido a um papel de auditor ou de leitor que deve mostrar-se bom ouvinte”. Sobre a mesma diferença, Souza (2006, p. 27) defende que “no que concerne ao ‘modelo autobiográfico’, existe uma eliminação do pesquisador, porque a expressão de sentido e a construção da experiência centram-se na singularidade e na subjetividade do sujeito”.

Para entender esse funcionamento, voltei-me novamente para a pesquisa de Silva (2018) no PPGAV UFPE/UFPB. Os reflexos gerados pela instalação “Corpo presente”, pela escrita de sua dissertação e pela inclusão num livro com os perfis de artistas pernambucanas são narrados no final de sua pesquisa. Após escrever sobre períodos marcados por adjetivos ligados a sua identidade e por relatos de

medo/violência, Silva (2018) muda sua autopercepção deixando de se ver apenas como uma artista trans, uma vez que seu processo criativo e de autoconhecimento ajudou-a a superar problemas ligados ao gênero. Por fim, ela começa a enxergar o poder com outros olhos passando a vê-lo como resistência e destaca que apesar do sucesso alcançado, após tais reflexões, crê que sua jornada contínua, pois, “engana-se terrivelmente quem acha que nossa jornada é para fora, ela é para dentro” (JESUS, 2017, p. 7).

Na minha jornada como artista e pesquisadora atuo ao modo das subversões apontadas por Pineau (2006) e Souza (2006). Combato, em aliança com outras artistas narradoras e dissidentes sexuais e de gênero, aqueles que insistem em nos calar. Como os sujeitos invisibilizados de outrora, assumi o protagonismo na escrita das experiências que cruzaram meu cotidiano e faço da minha vida a matéria geradora de sentido, afinal práticas como essas “projetaram não apenas os “objetos sociais” que ousaram tomar as palavras como sujeitos. Além disso, esses sujeitos falavam deles e queriam escrever suas vidas para buscar sentido” (PINEAU, 2006, p. 333).

Segundo Souza (2006), a revalorização da (auto)biografia relaciona-se com a história social, em sua viragem, e com a história cultural, quando essa passa a se interessar pelo cotidiano, o pessoal, o privado, o familiar e suas representações e apropriações, seja na história da educação seja em outros campos educacionais. O autor também defende que:

As histórias de vida são, atualmente, utilizadas em diferentes áreas das ciências humanas e da formação, através da adequação de seus princípios epistemológicos e metodológicos a outra lógica da formação do adulto, a partir dos saberes tácitos ou experiências e da revelação das aprendizagens construídas ao longo da vida como uma metacognição ou meta reflexão do conhecimento de si (SOUZA, 2006, p. 25).

O campo da educação é um deles e no Brasil, desde a década de 1990, através de grupos de estudo e pesquisa, “ganham corpo e expressão estudos sobre formação de professores que tematizam os percursos de formação com enfoque na história de vida, nas autobiografias e nas narrativas de formação” (SOUZA, 2006, p. 31). Também no campo da educação, porém na Europa, desde 1980 consolidou-se a denominação de pesquisa narrativa “a partir das diversas práticas formativas e investigativas, no sentido de compreender a recolocação do sujeito como centro interpretativo das ciências humanas” (Ibidem, p. 32).

Em 1988, conforme Souza (2006), contribuindo para a especificidade do campo biográfico, o sociólogo italiano Franco Ferrarotti destacou a centralidade das histórias de vida na abordagem de narrativas autobiográficas. No mesmo ano, o pedagogo Antônio Nóvoa, passa a grafar (auto)biografia, “tendo em vista a simplificação que faz ao duplo sentido da expressão, como movimento de investigação e de formação, evidenciando-se a narrativa do ator social” (SOUZA, 2006, p. 32). Juntamente com esses dois pesquisadores, Pierre Dominicé defende a utilização do método nas ciências da educação devido ao seu caráter investigativo e pedagógico.

Com base em todas essas históricas contribuições, Souza (2006), em seus estudos acerca da prática de formação com as histórias de vida, vem usando o termo narrativas (auto)biográficas “por entender que as mesmas possibilitam analisar possíveis implicações da utilização deste recurso metodológico como fértil para a compreensão de memórias e histórias de escolarização de professoras e professores em processo de formação” (SOUZA, 2006, p. 34). É neste aspecto que amparo a utilização do método e das técnicas narrativo (auto)biográficas, entendendo o seu potencial enquanto caminho investigativo qualitativo e como dispositivo de formação. Utilizando as contribuições e adequações epistemológicas e metodológicas propostas por outros pesquisadores, que junto com Souza (2006) ampliam a utilização da abordagem biográfica, narro as histórias da minha vida numa perspectiva investigativa e formativa. Afinal,

Os caminhos trilhados desde o início do século XX e os embates travados em diferentes campos do conhecimento têm permitido melhor compreender e reafirmar a abordagem biográfica e a utilização da narrativa (auto)biográfica como opção metodológica para a formação de professores, visto que a mesma possibilita inicialmente um movimento de investigação sobre o processo de formação e, por outro lado, possibilita, a partir das narrativas (auto) biográficas, entender os sentimentos e as representações dos atores sociais no seu processo de formação e autoformação (SOUZA, 2006, p. 34).

Sobre esse aspecto da abordagem biográfica, particularmente em seu momento fundador, Delory-Momberger (2012) destaca que a busca pela constituição dos indivíduos, enquanto ser social singular, situou-se no entendimento de suas relações com as autorrepresentações, com outros indivíduos e com a temporalidade de suas experiências e existências, tornando-se a questão central para a abordagem. Do mesmo modo, procuro, por meio dessa metodologia, entender como tornei-me a pessoa que desenvolve essa investigação e que, por meio dela, quer construir um campo conceitual a partir de narrativas (auto)biográficas com a finalidade de alimentar

o processo criativo em torno da representação de experiências corporais e de performatividade vivenciadas por mulheres trans e travestis. Processo que passa pelo entendimento dos motivos que me levaram a performar o gênero feminino no lugar do masculino, abandonando os ensinamentos que recebi da cisgeneridade compulsória e como, recentemente, passei a problematizar a alguns aspectos relativos à ressocialização que precisei fazer para ser lida e respeitada, na medida do possível, como uma travesti e depois como uma mulher trans.

Como dito anteriormente, separei as narrativas em três blocos para organizar temporalmente os acessos à memória por meio dos dispositivos e para contextualizar a narratividade (auto)biográfica. Enquanto realizava essa tarefa, também fui analisando os atravessamentos que as experiências ofereciam, interpretando, à luz dos estudos que fundamentam cada bloco, como eles se relacionavam com a cisgeneridade compulsória - no momento da infância, adolescência e início da juventude -, depois com a performatividade travesti e mulher trans - no instante da juventude pós-transição -, e, finalmente, com a problematização dessa performatividade - no momento atual, a maturidade e a dissidência de gênero.

Essas três divisões são temporalidades biográficas, tomando o conceito de Delory-Momberger (2012). Para ela, “a postura específica da pesquisa biográfica é a de mostrar como a inscrição forçosamente singular da experiência individual em um tempo biográfico se situa na origem de uma percepção e de uma elaboração peculiar dos espaços de vida social” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 524). Com isso a autora chama a atenção tanto para a relação com o tempo quanto para o modo como se dá o convívio entre os indivíduos, aspectos fundamentais para as análises do percurso narrativo.

Os professores e pesquisadores Raimundo Martins, Irene Tourinho, Elizeu Clementino de Souza (2017) destacam o papel transformador das narrativas. Para eles, as “narrativas são construídas na experiência como atos de formação e transformação de episódios que, elaborados, produzem diversas temporalidades, novas significações e histórias de vida” (MARTINS; TOURINHO; SOUZA, 2017, p. 13). Em outras palavras, narrar-se também significa transformar-se. Autoformar-se durante a escrita reflexiva de experiências que atravessaram cada indivíduo dentro de seu contexto. Sobre essa mudança que acontece antes do início da narração e continua durante o percurso (auto)biográfico, Margareth Rago (2013), historiadora e professora da Universidade Estadual de Campinas, diz que:

Escrever-se é, portanto, um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmando sua diferença na atualidade. Diz Starobinski que uma autobiografia supõe uma ruptura subjetiva, um deslocamento do eu atual em relação ao eu do passado, uma transformação interior radical que justifique esse tipo de escrita. Não é, portanto, apenas uma descrição objetiva dos fatos sucedidos na vida do indivíduo que narra as suas experiências, o que nos daria uma história e não um texto autobiográfico propriamente dito. Nem se espera que a partir do relato autobiográfico se obtenha uma constituição exata do que se passou, não é este o ponto em questão (RAGO, 2013, p. 56-57).

Uma vez acessadas as memórias, não basta apenas narrá-las. O (auto)biógrafo escreve cruzando as experiências do passado com as que vive no presente. Ao falar sobre lembranças reconstruídas, Halbwachs (1990, p. 71) destaca que “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”.

Pierre Achard (2015), discutindo a memória e a produção discursiva do sentido num cenário de entendimento do papel da memória, analisa o funcionamento do discurso, que, segundo o autor, “supõe que os operadores languageiros só funcionam com relação à imersão em uma situação, quer dizer levando-se em consideração as práticas de que eles são portadores” (ACHARD, 2015, p. 14). Com isso, ao narrar os acontecimentos, desde a infância até hoje, faço isso de uma posição em que “o passado, mesmo que realmente memorizado, só pode trabalhar mediando as reformulações que permitem reenquadrá-lo no discurso concreto face ao qual nos encontramos” (Ibidem). No meu caso, um discurso produzido no lugar de estudante de um mestrado em artes visuais, o que me oferece um olhar crítico sobre as experiências. Uma visão sobre o que me cercou e aconteceu, que de forma alguma poderia ter tido no momento em que os fatos estavam acontecendo. Dessa forma, nesse lugar de artista e pesquisadora que se (auto)biografa, estou tendo a oportunidade de ampliar o alcance e a criticidade, tanto da minha voz quanto da minha prática artística, pois,

A pesquisa autobiográfica, quando conectada à pesquisa em arte, tem despertado o senso crítico de estudantes/artistas/pesquisadoras/(es) sobre si e sobre si no mundo, abrindo espaços de fala e escuta revigorantes, bem como apontando caminhos para uma produção intelectual e artística atual e transformadora (RODRIGUES, 2021, p. 109-110).



Conectando esse contar-se e representar-se com o cenário no qual me insiro, sem deixar de considerar como outras pessoas trans e travestis têm vivido, destaco o quanto a conquista de alguns direitos e o aumento das discussões sobre a transexualidade realizadas nos últimos anos, em diálogo com os estudos feministas e transfeministas, têm possibilitado alguma diminuição da precariedade em que vivemos. Conquistas que perpassaram minhas experiências e ajudaram a modelar o caminho subversivo que tracei. Assim, para entender as transformações corporais, nos processos artísticos e nas posturas políticas que venho fazendo, preciso debruçar-me criticamente e reflexivamente sobre a temporalidade e as relações com o meio social que experimentei, interpretando-as e descobrindo como elas também modelaram outras pessoas.

Para Delory-Momberger (2012, p. 525) a atividade biográfica “se reporta, em primeiro lugar, a uma atividade mental e comportamental, a uma forma de compreensão e de estruturação da experiência e da ação, exercendo-se de forma constante na relação do homem com sua vivência e com o mundo que o rodeia”. Afinal,

O objeto da pesquisa biográfica é explorar os processos de gênese e de devir dos indivíduos no seio do espaço social, de mostrar como eles dão forma às suas experiências, como fazem significar as situações e os acontecimentos de sua existência. E, conjuntamente, com os indivíduos - pelas linguagens culturais e sociais que atualizam nas operações de biografização - contribuem para dar existência, para reproduzir e produzir a realidade social (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 524).

Na dimensão das linguagens, no meu caso a das artes visuais, venho construindo conceitos enquanto me (auto)biografo sem esquecer que “o indivíduo humano vive cada instante de sua vida como o momento de uma história: história de um instante, história de uma hora, de um dia, de uma vida” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 525). Na autonarração que apresento, para cada bloco/intervalo/período de temporalidade biográfica, um corpo-instante foi conceituado, entendendo que naquele tempo ou instante específicos meu corpo e comportamentos performaram o gênero conforme normas ou situações em que estava inserido, livremente ou compulsoriamente. Por exemplo: durante a infância, adolescência e início da juventude, obedeci a cisgeneridade compulsória, mantendo, obrigatoriamente, minha performatividade estagnada - estática - dentro de um modelo capaz de ser lido como masculino. Assim, chamo esse bloco de tempo narrativo de “Corpo-Instante Compulsório”.

Num segundo intervalo, na juventude, passei a tatear os limites de subversão da performatividade masculina, até alcançar a coragem e a ressocialização suficientes para transicionar do masculino para o feminino, performando conforme as identidades travesti, inicialmente, e mulher transexual, posteriormente. Encaro, à luz das narrativas, um processo de libertação em andamento durante essa temporalidade biográfica, que me fez chamá-la de “Corpo-Instante em Libertação”.

Por fim, no terceiro período, a maturidade, passo a problematizar tais gestos performativos e questionar a necessidade de manter ou continuar fazendo mudanças nos volumes de certas áreas do corpo e na forma como me identifico. Questionando, na esfera da estética corporal, se preciso maquiar-me exageradamente, manter as unhas das mãos e dos pés constantemente pintadas, possuir cabelos muito longos e depilar-me totalmente. Não menos importante, se continuo enxergando-me num lugar identitário de mulher em semelhança à binariedade ou se passo a identificar-me como uma pessoa dissidente de gênero ou dissidente sexual e de gênero (COLLING, 2019; 2016; 2015). Não tenho essa resposta formada até o momento dessa escrita. No entanto, o simples fato de estar me questionando acerca desses aspectos é suficiente para me sentir num momento ou instante de "liberdade" das amarras do gênero. Dessa forma, chamo esse período narrativo de “Corpo-Instante “Libertado””, mantendo as aspas até tomar a decisão.

Diversas fontes e procedimentos foram usados para alcançar tal entendimento. Documentos pessoais como: fotografias de álbuns de família; fotografias postadas em redes sociais; sentidos como visão, olfato, audição e paladar; objetos, lugares que frequentei e outros. Entre os documentos oficiais estavam a carteira de identificação que tirei assim que voltei para o Recife e a caderneta registro da MB, uma pasta que conta toda a carreira do militar em ordem cronológica.

Usando as imagens dessas fontes para conseguir melhor situar, tanto a mim quanto a vocês no tocante aos neologismos criados ao longo da investigação, construí uma cartografia imagética com palavras-chave importantes para os blocos/intervalos/períodos de cada corpo-instante. Compus o quadro (Figura 35) usando fotografias de silhuetas corporais e das performatividades exercidas nos tempos narrativos específicos. Essas cartografias imagéticas podem sugerir uma linha do tempo, porém a construí e a uso sem esquecer que uma das características da abordagem biográfica é a sua não-linearidade. Enquanto diferencia histórias de vida e depoimentos, Souza (2006, p. 29) aponta para esse detalhe ao dizer que “quem

decide o que deve ou não ser contado é o ator, a partir da narrativa da sua vida, não exercendo papel importante a cronologia dos acontecimentos e sim o percurso vivido pelo mesmo”. Por isso, as setas menores seguem um caminho contrário em relação ao sentido apresentado pelas maiores, demonstrando os retornos que fiz e as reflexões que faço sobre experiências do passado a partir de um lugar do presente, enxergando nos acontecimentos narrados questões que na época não percebia.

Figura 35 - Brenda Bazante. Transcorpocronofotografia. Fotomontagem, 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Além da temporalidade biográfica, Delory-Momberger (2012) descreve a biografização da experiência. Para a autora, alimentada pelas correntes filosóficas hermenêutica e fenomenológica, “a pesquisa biográfica estabelece uma reflexão sobre o agir e o pensar humanos mediante figuras orientadas e articuladas no tempo que organizam e constroem a experiência segundo a lógica de uma razão narrativa” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 524-525). Durante a análise, essa “alimentação” continuou. Segundo Maria da Conceição Passeggi... [et. al.],

A compreensão da narrativa pelo próprio narrador se realiza mediante uma hermenêutica prática. O seu aprofundamento demanda, no entanto, um distanciamento crítico, que se realiza segundo a capacidade de “leitura” do narrador, que poderia ser mais ou menos capaz de fazê-la sozinho, e espontaneamente. Ou seja, se a construção da narrativa já se traduz, por si só, como um ato de interpretação autorreflexiva, o trabalho hermenêutico de interpretação sobre o texto produzido se realiza com um exercício autobiográfico sobre si mesmo e a própria compreensão de mundo (2017, p. 471).

Analisando (auto)biografias de crianças, as autoras supracitadas recorrem à análise temática, que “procura metodicamente as unidades de sentido com base no que é dito pelo narrador, com relação aos temas” (POIRIER, CLAPIER-VALLADON, RAYBAUT, 1996, p. 2015 apud PASSEGGI...[et. al.], 2017, p. 472). Durante o procedimento elas transcreveram na íntegra as conversas que tiveram com as crianças. Feito isso, reduziram-nas em sentenças sintéticas e finalmente em palavras-chaves, identificando categorias recorrentes nos diálogos, chegando aos temas.

Na utilização de tal método de análise, adaptei a sequência de ações devido à divisão temporal, geográfica e etária usada para narrar as experiências, experimentando a autonomia que o lugar de (auto)biógrafa me oferece. Também porque ao me contar narrativamente, já estavam claros os temas que precisava selecionar para entender como se deu a autoformação nos processos de mudança de gênero e de performatividade desde a infância até a maturidade. Sobre a forma como ocorre a seleção do que será contado no processo narrativo, Dominicé nos diz que:

Os dados biográficos resultam de uma tomada de consciência, de uma espécie de maturação relacional que permite voltar à infância ou à adolescência. Esforçando-se por selecionar no seu passado educativo o que lhe parece ter sido formador na sua vida, o sujeito do relato biográfico põe em evidência uma dupla dinâmica: a do seu percurso de vida e a dos significados que lhe atribui, nunca se limita a fazer um simples balanço contabilístico de acontecimentos ou de determinados momentos (2014, p. 82).

Assim, a partir dos temas 1) infância, adolescência e início da juventude na cisgeneridade compulsória, 2) juventude e transição de gênero e 3) maturidade e problematização da performatividade, parti para a narração propriamente dita. Separei as temporalidades biográficas e a biografização por meio desses recortes, escrevi sobre minhas memórias cruzando as experiências com os aspectos característicos de cada corpo-instante. Interpretei os fatos narrados à luz da situação presente em diálogo com o campo teórico oferecido pelos autores que selecionei para fundamentar cada bloco/intervalo/período.

Com esse procedimento consegui visualizar e interpretar as narrativas identificando nelas questões que descreviam como minha performatividade respondia aos atravessamentos provocados por várias situações. Entre elas: os poderes que me mantinham no gênero masculino, os impulsos que me levaram a abandonar essa posição, a forma como fui aprendendo a performar o gênero feminino, a ressocialização necessária para conviver entre as travestis, os impactos da decisão de transicionar enquanto ainda estava na MB, os impactos com a saída dessa instituição, a realidade precária a qual estão submetidas as pessoas trans e travestis, o uso de drogas químicas e sua ligação com o trabalho na prostituição, a necessidade de (des)transicionar, a qualidade de vida e a segurança oferecidas pela profissão de cabeleireira, a possibilidade de (re)transição, a mudança provocada pela entrada para a universidade, a problematização da performatividade enquanto mulher trans conforme a binariedade, etc.

A interpretação das narrativas feitas a partir das diversas fontes que usei criou esse leque de questões. Todas elas estavam escondidas por trás das imagens, dos sons, dos cheiros, das fotografias, dos lugares, ou seja, das memórias que acessei a partir desses dispositivos. Um conceito elaborado na França pelo grupo *La Storia*, me ajudou a representar essas questões por meio da linguagem fotográfica. Trata-se da “Automedialidade”, conceito descrito pela Mestre em Artes Visuais Gabriela Clemente de Oliveira (2021) num texto em que ela escreve sobre os estudos autobiográficos e as práticas em fotografia desenvolvidas pela professora Christine Delory-Momberger, destacando que essa relação tem despertado o interesse de pesquisadores brasileiros. Descrevendo um dos textos publicados no site da educadora francesa, a autora relata que

Desde o ano de 2010, Delory-Momberger tem construído trabalhos fotográficos com interesse em histórias pessoais e coletivas, memórias, numa busca de tentar ultrapassar o caráter fixo da imagem para entrar em contato com aquilo que está enterrado por detrás destas. O mesmo texto mostra que o processo criativo da professora acontece em meio a gestos intuitivos, na ação de mesclar imagens, conjugar fotografias pessoais, de arquivos, imagens recentes, de diversas origens, em busca da construção de novas imagens que acabam por montar novas histórias. (OLIVEIRA, 2021, p. 226).

Não agi intuitivamente na construção dos autorretratos e outras práticas artísticas que conceituam as práticas corpo-estáticas ou corpo-cinéticas. No entanto, o processo criativo de Delory-Momberger é importante para a construção desses campos teóricos devido a sua referência ao termo “auto-história” que, segundo

Oliveira (2021, p. 226), é usado “para se referir às histórias que podem vir a ser construídas a partir da mescla de imagens” e também por que “esse termo intensifica a potência (auto)biográfica na prática fotográfica da professora e coloca a questão do reconhecimento da história pessoal, íntima, da memória como matérias criativas” (Ibidem).

Coloquei textos em alguns dos autorretratos e escrevi poemas durante a interpretação analítica dos temas encontrados nas narrativas. Palavras ou frases que funcionam como pistas para os espectadores e fazem parte das experiências vividas. Em sua prática fotográfica, Delory-Momberger também usa as palavras. Sobre essa experimentação, Oliveira afirma que “outro exemplo curto e significativo é o escrito em que compartilha a experimentação que tem feito na mescla entre imagens e textos poéticos, o que amplia a atmosfera híbrida de seu trabalho e reforça a interrelação entre arte e narrativa” (2021, p. 227). No Grupo La Storia, Delory-Momberger, trabalhando com outros fotógrafos, vem desenvolvendo o conceito de “Automedialidade”, que pode ser compreendido com “um processo de construção de si por meio da fotografia, partindo da investigação da fotografia como meio para o estabelecimento de formas particulares de narração, de subjetivação, biografização de si e, naturalmente, construção do seu contexto social” (OLIVEIRA, 2021, p. 227).

Sendo gestado num grupo que estuda fotografia, inicialmente o uso do conceito pareceu problemático quando usado na construção dos conceitos de práticas artísticas corpo-estáticas e corpo-cinéticas, apesar delas se apresentarem por meio do autorretrato. Digo isso porque esse campo teórico e prático foi concebido para fundamentar o conceito de Trava Transcorpocinética, que por enquanto, refere-se a representação de imagens e narrativas de transformações feitas em corpos trans e travestis por meio de um objeto cinético. No entanto, Oliveira (2021) oferece um aspecto da “Automedialidade” que faz com que ela torne-se útil tanto para as práticas artísticas corpo-estáticas e corpo-cinéticas quanto para as práticas artísticas trava transcorpocinéticas, o seu caráter multi-linguagem. Para a autora:

A “Automedialidade” se apresenta como uma dimensão particular do processo (auto)biográfico que parte da experiência estética e tem, na arte, meio para autoformação. Não se trata de um conceito atrelado apenas à fotografia, está relacionado a expressões artísticas e linguagens poéticas, pintura, escultura, gravura, escrita, entre outros (OLIVEIRA, 2021, p. 228)..

A partir desse campo teórico-metodológico, da construção da cartografia da pesquisa e dos procedimentos de análise, compreendi que no momento em que decidi

criar conceitos que dessem conta de orientar a representação de um corpo transexual através da construção de conceitos, usando para isso a narrativa (auto)biográfica, foi fundamental “traçar a gênese da situação atual, os antecedentes do momento a partir do qual se sustenta o ‘discurso’ presente” (STAROBINSKI, 1970, p. 261 apud RAGO, 2013, p. 57). Contar, por meio das memórias narradas (auto)biograficamente, como cheguei ao momento da escrita desse texto. Como assumi a posição de pesquisadora do campo das artes que, através da Arte Contemporânea, propõe uma prática artística e conceitual de si, baseada numa escrita de si. Um exercício de contar-se no qual me distancio dos discursos confessionais que Rago (2013) analisa sob a ótica de Foucault. Para ela,

Desvendando as dimensões do poder que atravessam a prática confessional, o filósofo mostra que esta caracteriza um tipo de narrativa de si e de relação com a verdade que visa purificar o eu pela revelação da mais profunda interioridade diante de uma autoridade. Segundo ele, a “maquinaria da confissão” supõe um indivíduo culpado, pecador, que desconfia ininterruptamente de si mesmo e que deve encontrar os erros e desvios de seu caráter em seu comportamento sexual para corrigir-se, isto é, para adaptar-se às normas instituídas e ao regime de verdade dominante (RAGO, 2013, p. 51)

Longe disso, nessa investigação procurei subverter tais modelos e contribuir para o processo autoformativo que venho desempenhando desde que arranquei a tampo do baú que me prendia à cisgeneridade compulsória. Opero para criar epistemologias desobedientes (COSTA, 2019) que contribuem no processo de aprender a desaprender justamente os modelos ensinados pela colonialidade e pelas normas ligadas ao CISTema sexo-gênero por ela estabelecido. Usando, inclusive, esse desaprender para nutrir esteticamente meu processo criativo. Nesse sentido,

A memória, condição básica de nossa humanidade, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990. Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semi amnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária. (CANTON, 2009, p. 21).

No caso das pessoas trans e travestis, os processos de esquecimento e invisibilidade são maximizados. A semi amnésia apontada por Canton (2009) me instiga a pensar sobre a importância de contar nossas histórias, acessar as memórias e usar esses dois dispositivos para elaborar conceitos e práticas artísticas. Busco

comunicar-me visualmente, destacando a existência, a sobrevivência e a resistência dessa população perante as tentativas de invisibilidade, uma vez que

Incorporando a arte como parceira da vida e da educação, as narrativas contam de cada um, ao mesmo tempo em que acolhem objetos, artefatos, visualidades, lembranças e projetos vividos - ou por viver -, costurando-os como retalhos e pedaços de experiências que nos afetam e pelos quais somos afetados (MARTINS; TOURINHO; SOUZA, 2017, p. 14)

No processo de articulação das memórias com as práticas artísticas,

As narrativas podem denunciar, compartilhar e/ou mudar modos de produção cultural e social, pois, ao desvelar momentos, imagens e visualidades de suas trajetórias, os indivíduos reorganizam a própria história criando laços de significado e coerência para eventos marcantes ou, ainda, para aqueles que permanecem encobertos justamente porque não foram visitados com um olhar escrutinador e sensível (MARTINS; TOURINHO; SOUZA, 2017, p. 13).

De posse desses pensamentos, enquanto escrevia sobre lembranças de diversos períodos, foram surgindo autoimagens e autorrepresentações. Em alguns momentos, durante as aulas dos componentes curriculares do PPGAV, fui instigada a criar práticas artísticas. Também pude exercitar meu processo criativo durante encontros para além do mestrado, como numa residência de curadoria. Nesses dois momentos, as criações que surgiram dialogaram com as narrativas (auto)biográficas que venho apresentando, criando micronarrativas que representam as mudanças de performatividade que visualizo a partir de uma reflexão sobre minhas memórias.

Inicialmente o percurso narrativo parecia seguir uma linha do tempo. Contudo, com a construção da cartografia imagética em paralelo com a escrita dos dois primeiros capítulos e a confecção de alguns autorretratos, veio a certeza de que quanto mais mergulhava nas lembranças, mais era puxada para o presente e fazia ligações entre o passado narrado e fatos que acontecem atualmente. Essa análise do presente, levando em conta experiências passadas, levou-me a refletir sobre minhas memórias, sobre minha história, tendo como referência a genealogia foucaultiana (FOUCAULT, 1979).

A partir desse instante, as narrativas e as práticas artísticas, criadas em diálogo com elas, começaram a ser atravessadas por esse cruzamento entre passado e presente. Sendo esta uma criação verbal e não-verbal que trata de questões relativas às vivências de mulheres trans e travestis, criei aproximações entre a genealogia foucaultiana, histórias de vida e questões relativas à desobediência de gênero.



Em “Microfísica do Poder”, Foucault (1979) relaciona genealogia e história dizendo que a primeira “é cinza, ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaraçados, riscados e várias vezes reescritos” (FOUCAULT, 1979, p. 15). Aproximando essa abordagem das experiências de pessoas transgêneras, passo a enxergar suas corporalidades transexuais como palimpsestos, corpos escritos, parcialmente apagados e reescritos, tomando a descrição de Bento (2006) para visualizar essas sobreposições de transformações e comportamentos que minha experiência transexual apresentou.

Além disso, existe a precariedade e a exclusão, violências cotidianas sofridas por aquelas/es que vivem no país que mais mata a população LGBTI+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, intersexuais e mais) no mundo. Pessoas inseridas num sistema para o qual “o corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual” (PRECIADO, 2017, p. 26). Organismo social em que “certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados” (ibidem), sobretudo as existências travestis e transexuais. Mulheres que têm a coragem de externar/viver as suas performatividades, como afirma Butler (2020), expondo seus desejos e modos/estilos de vida, conseqüentemente tornando-se “os alvos preferidos das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões” (LOURO, 2004, p. 16).

Diante de cenário assim, qualquer artista LGBTI+ que se encontra nessa posição marginalizada e pretende agir politicamente através de sua arte, naturalmente toma a decisão de enfrentar tal situação, já que, “como distorção do ser mais, o ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos” (FREIRE, 2011, p. 41). Enquadro-me nesse panorama. Logo, nesse enfrentamento assumo uma postura transfeminista que, entre outras coisas, “reconhece a história de luta das travestis e das mulheres trans e as experiências pessoais da população transgênero de forma geral” (JESUS, 2014, s.p.).

Sendo assim, durante a análise temática das narrativas autobiográficas usei a interpretação que fiz das experiências para criar práticas artísticas por meio da linguagem do autorretrato. Três deles, “Corpos-corte controle”, “Corpo-cabelo em libertação” e “Autorretrato cara lavada água e sabão, gatinho e batom *matin: amapôa* tem pelo no queixo?”, fundamentam as construções dos conceitos de práticas

artísticas “Corpo-estáticas compulsórias”, “Corpo-cinéticas em libertação” e “Corpo-cinéticas “Libertadas”, respectivamente. Cada um desses conceitos está ligado diretamente com um corpo-instante. Após a análise conforme às áreas temáticas, uso a interpretação das experiências e a identificação dos aspectos característicos de cada situação para confeccionar os autorretratos.

Em “Corpo-corte controle” (Figura 45), por exemplo, usei uma fotografia da época em que servia na MB para compor uma imagem que representa a rotina de corte de cabelo mensal. Quando analisei genealogicamente a fotografia, identifiquei como a presença de meu pai na pose relaciona-se com o papel de dominação masculina a que fui submetida. Em “corpo-cabelo em libertação” (Figura 33) sobreponho uma imagem da época pós-transição em que tinha cabelos loiros e usava lentes de contato. À luz do pensamento de Foucault (1979) a fotografia que resgatei do Facebook me diz o quanto estava preocupada em performar o gênero feminino o mais próximo de um visual cisgênero.

Com essa abordagem analítica, segui o processo de criação dos autorretratos para fundamentar os conceitos a ele ligados. Nesse sentido, afirmo que cada corpo-instante se transforma em corpo-estático ou corpo-cinético quando uso as interpretações dos temas para criar práticas artísticas. Consequentemente, no “Corpo-instante compulsório” terei as práticas artísticas “Corpo-estáticas em libertação”, no “Corpo-instante em libertação” as “Corpo-cinéticas em libertação” e no “Corpo-instante “libertado”” as “Corpo-cinéticas “libertadas””. O “estático” refere-se a posição estagnada do corpo devido à dominação do CISTema sexo-gênero. Já o “cinético” refere-se a movimentação que o corpo começa a fazer com as transformações na silhueta corporal e na performatividade.

Essa construção teórica e epistemológica, dentro da esfera de ação de uma artista pesquisadora mulher trans, soma forças com as artistas ativistas/a(r)tivistas e alia-se ao ativismo transfeminista, empregando no meu processo análito e criativo a proposta genealógica de Foucault (1979) em sua relação com as histórias de vida em formação (PINEAU, 2006).

Ao relacionar Genealogia e poder, Foucault (1979) decide chamá-la momentaneamente de “o acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização deste saber nas táticas atuais” (FOUCAULT, 1979, p. 171). Nesse processo, que não é empírico ou positivista, devem ser trazidos para a superfície “saberes locais, descontínuos,

desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro” (Ibidem). Entretanto, a proposta genealógica não pretende se opor à ciência. Ela quer estabelecer “uma insurreição dos saberes antes de tudo contra os efeitos de poder centralizadores que estão ligados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa” (FOUCAULT, 1979, p. 171).

A partir desse ponto, Foucault (1979) começa a questionar como as ciências são constituídas e problematiza que tipos de saberes e sujeitos foram desconsiderados para que estas ciências fossem estabelecidas. Considerando a invisibilidade a que a população trans e travesti foi historicamente exposta, entendo que a criação de conceitos e uma epistemologia no campo das artes visuais, fundamentada na narratividade de experiências trans e travestis, dialoga inteiramente com esse aspecto questionador proposto pela genealogia foucaultiana. Ocupando um não-lugar e existindo/resistindo à margem social, nossas vozes e escritas foram negligenciadas, inclusive na construção de conhecimentos acerca de nós mesmas. Todavia, a partir da era da narrativa descrita por Ivor Goodson (2017), as narrativas de vida e as narrativas de pequena escala começam a ganhar relevância.

De acordo com o autor, estamos presenciando o colapso das grandes narrativas, as dos vencedores e daqueles que ocupam posições de poder. Para Goodson (2017, p. 26), “no turbilhão que se seguiu aos colapsos dessas narrativas, podemos observar o surgimento de outro tipo de narrativa, infinitamente menor em escopo, frequentemente individualizada - o relato pessoal de vida.” Entre esses outros tipos estão as das travestis e transexuais, grupo que segundo Bazante e Costa (2021b) vem encontrando nas artes visuais um campo fértil para semear sua criação artística em diálogo com a interpretação crítica das experiências vividas, seja numa posição de domínio pela cisgeneridade compulsória, pela libertação dessa normatividade e transição para o gênero oposto ou pelo questionamento da performatividade até então exercida.

Sobre a fertilidade dos campos supracitados, Goodson (2017, p. 27) defende que “a literatura e a arte normalmente encontram-se à frente de outros vetores culturais de ideologia no que diz respeito a fornecer-nos novos roteiros, além de definirem nossas narrativas pessoais e políticas de vida” e acredita “que é possível ver nas atividades culturais contemporâneas de que modo a mudança para narrativas

de vida individuais e mais restritas vem emergindo”. É nesse cenário que reside a decisão de tomar a interpretação das experiências narradas (auto)biograficamente como material para a construção de autorretratos em diálogo com a crítica feita pela genealogia foucaultiana sobre a construção do conhecimento e que saberes eram considerados válidos nesse processo.

Seguindo em sua descrição das características da abordagem genealógica, Foucault (1979) apresenta outra possível definição para a Genealogia dizendo que ela “seria um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico” (FOUCAULT, 1979, p. 172). Ou seja, “a reativação dos saberes locais [...] contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder, eis o projeto destas genealogias desordenadas e fragmentadas” (ibidem).

Assim sendo, a Genealogia Foucaultiana se opõe “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa de origem” (FOUCAULT, 1979, p. 16). Neste ponto é importante dizer que, diferente da metafísica e da pesquisa de origem, essa teoria não está interessada em

Um ponto único entendido como a origem de tudo, em vez disso buscamos, na dispersão dos acontecimentos, os diferentes começos possíveis. Trata-se de compreender que a constituição de um objeto é o resultado do entrecruzamento de uma variedade de práticas e discursos que tornaram possível sua existência em um dado momento histórico (KLAUS...{et al.}, 2015, p. 668).

Ao invés de procurar uma origem, o genealogista prefere “se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos; [...] esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procurá-las lá onde elas estão, escavando os *basfond*” (FOUCAULT, 1979, p. 19). Quando escrevem sobre Genealogia, tanto Foucault (1979) quanto Klaus...{et. al.} (2015) sugerem uma reanálise dos fatos históricos fugindo da linearidade e da origem em direção à proveniência. Para Foucault, a pesquisa da proveniência desestabiliza “o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido, ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo” (1979, p. 21) e sugere focar e “demarcar os acidentes, os íntimos desvios – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós” (ibidem). Em outras palavras, dar valor àqueles fatos que foram considerados sem importância.

Sem esquecer que a História é escrita pelos vencedores e que os acontecimentos protagonizados pelos dominados, ou aqueles que não se enquadram nas normas estabelecidas, são deixados à parte e esquecidos, como afirma Foucault (1979).

Ainda segundo o autor, a pesquisa de proveniência revela esse estado de dominação e as forças nele envolvidas (FOUCAULT, 1979). O esforço dos subjugados que, por sua vez, traz à tona a emergência que pode ser definida como “a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pela qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua juventude” (FOUCAULT, 1979, p. 24).

De posse desse pensamento, debrucei-me sobre as narrativas e sobre as fontes reolhando-as genealogicamente como fiz numa investigação genealógica a partir dos seguintes episódios: duas oficinas de origami realizadas no Engenho Massangana durante a 15ª Semana Nacional de Museus em 2017 e uma seção de modelo vivo e mimetismo que aconteceram durante o dia do frevo do ano de 2014, no mosteiro de São Bento em Olinda/PE (BAZANTE, 2020b).

No caminho dessa prática genealógica, atuei entendendo que, como pode ser observado na proposta genealógica de Foucault, a História precisa ser encarada com outros olhos em busca de detalhes despercebidos ou considerados inferiores. Adaptando esse percurso para a realidade que vivenciei, investiguei novamente os registros e as memórias da performance e das oficinas, acima mencionadas, em busca de experiências transfeministas/a(r)tivistas escondidas atrás do trabalho nas Artes Visuais e na Educação Não Formal. Essas duas ações são a História que reanalisei genealogicamente. A história das práticas artísticas e educativas que desenvolvi entre 2014 e 2017. Realizações que até pouco tempo – antes de começar o Mestrado no PPGAV UFPE/UFPB - enxergava apenas pelo viés da arte-educação, analisando seu valor nas Artes Visuais e na Educação sem me preocupar com questões de ativismo/a(r)tivismo/transfeminismo.

Porém, ao revirar, genealogicamente, tanto as fotos quanto as lembranças destas duas ações, consigo perceber sutilezas que, indiretamente, alimentaram essa vontade de transgredir as normas de gênero por meio da arte. Atitude que hoje se manifesta quando incluo nas práticas artísticas que desenvolvo questões relativas à desobediência de gênero. Mas, como sugere Foucault (1979), não faço essa investigação desejando encontrar uma linha de partida. Pelo contrário, me esgueiro pelos cantos e reobservo essas criações percebendo vestígios de uma arte crítica, de discussões sociais, políticas e de desobediência de gênero que já estavam presentes.

No intervalo de 2014 e 2017, além das duas ações acima citadas e analisadas, realizei algumas performances, práticas artísticas e diversas ações no âmbito da educação formal e não formal, como oficinas e palestras. A Genealogia Foucaultiana, em sua relação com a História adaptada a reobservação de minha produção, ajudou a descobrir as pistas que me levaram a concluir que não basta apenas ir às salas de aula e falar sobre transgeneridade e, paralelamente, produzir esculturas móveis com materiais recicláveis. Ela deu suporte à compreensão da necessidade de aliar essas práticas, ou seja, me fez perceber que era preciso levar as discussões de gênero para as práticas artísticas e as duas para a educação.

Todavia, essa tarefa não buscou um começo para a união de arte e ativismo no meu fazer artístico. Afirmando isso apoiando-me num questionamento feito por Foucault (1979) acerca da recusa, ocasional, de Nietzsche pela pesquisa de origem. Em seguida ele responde dizendo que nesse processo perde-se os acidentes e “todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces” (FOUCAULT, 1979, p. 17), apenas para tentar “desvelar uma identidade primeira” (Ibidem). Diferentemente, se unirmos genealogia e história percebemos que “atrás das coisas ‘há algo extremamente diferente’: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir das figuras que lhe eram estranhas” (FOUCAULT, 1979, p. 18).

Ao final desse ponto da pesquisa, considere que:

Ao reexaminar essas ações procurei despertar situações reflexivas e autoeducativas em torno da representatividade dos corpos dissidentes, uma vez que será por meio do convívio, da proximidade e da leitura de imagens que retratem as travestis, se possível criadas por elas, que as pessoas entenderão suas singularidades e subjetividades. Está aqui a maior ação estético política que devo desempenhar (BAZANTE, 2020b, p. 51).

Agindo assim, sinto que sigo em frente e me afasto cada vez mais da parede do mosteiro, mesmo sem ter a certeza de que minhas ações consigam cumprir o papel de despertar o desejo de mudança de atitudes em seus espectadores. Independente disso, considerando as questões educacionais envolvidas e me apoiando

nas leituras de Barbosa (2005), comparo as pessoas cis que não têm contato com pessoas trans, com crianças que possuem pouco acervo de vocabulário. Estou disposta a enriquecer este repertório por meio de minhas produções. É preciso educar através de visualidades que representem corpos trans, afinal “aprende-se a palavra visualizando” (BARBOSA, 2005, p. 28). As práticas artísticas dissidentes criadas por meio de produções imagéticas e ações performáticas contribuem para a compreensão da corporalidade

transgênera, pois “a representação plástica visual muito ajuda a comunicação verbal” (BARBOSA, 2005, p. 28). E é isso que preciso fazer, comunicar-me por meio de práticas artivistas e dissidentes. (BAZANTE, 2020b, p. 51).

Tudo isso entendendo que a simples presença de uma travesti numa cena de novela; o encontro com uma delas no supermercado ou a presença de uma professora trans aplicando uma oficina artística vai criando nas pessoas a emancipação do pensamento imposto pela cisnormatividade. Oportunizando a percepção de que podemos ser e estar muito além da posição marginalizada na qual fomos colocadas. Além disso, essas presenças ajudaram a entender os fatores que nos levaram a permanecer e continuar nessa posição durante tanto tempo. Obviamente sem esquecer que nesse processo de emancipação do espectador as suas experiências assumem um papel importante. Elas interferem diretamente na forma como ele interpreta a ação que se desenvolve à sua frente.

Com os conceitos que nascem das temporalidades biográficas, da biografização, da análise e das práticas artísticas que desenvolvo através dessa metodologia e proposta epistêmica desobediente (COSTA, 2019), estou nutrindo esse processo de transformação e emancipação. Ruptura e virada que começou antes de mim, me atravessa e, por meio de minhas ações, chama outras pessoas da população de pessoas trans e de travestis para o combate contra a precariedade e para a luta em aliança. Por fim,

Nessa ação, não ajo performativamente na escrita, nem tampouco escrevo de forma automática, como fez, maravilhosamente, Camargo (2018) em sua autocaligrafia. No entanto, assim como ela, acredito no potencial da “escrevivência, a vivência escrita na palavra” (CAMARGO, 2018, p. 3682). A autora baseia seu texto neste termo criado por Conceição Evaristo, importante romancista brasileira, para quem “a nossa ‘escrevivência’, não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21 apud CAMARGO, 2018, p. 3683).

No meu caso, “os da casa grande” são aqueles que, nas relações sociais, nas instituições ou até mesmo no ambiente familiar, insistem na negação da equidade de direitos pertencentes e adquiridos por pessoas transgêneras. Não me enxergo numa batalha sangrenta contra as pessoas cisgêneras, como os povos pretos tiveram que fazer, afinal, minha família tem pessoas cis, minha mãe e meu pai são cis e héteros. A emergência aqui colocada diz respeito, entre outras coisas, à luta pela representatividade, que de certa forma, também está relacionada à luta pela vida. Sendo assim, baseando-me na definição que Rancière (2012) dá para a política, a minha voz e escrita incomodam o sono “dos da casa grande”, como sugere Evaristo (2020), mas também chacoalham as normas de gênero socialmente estabelecidas por toda uma sociedade que considera as existências transgêneras inferiores e, historicamente, tentou invisibilizá-las. (BAZANTE, 2021a, p. 145).

### 3.2 A MARINHA DO BRASIL, VIRGINDADE E AMIZADES BABADEIRAS: ARRANCANDO A TAMPA DO BAÚ

Ingressei no serviço militar obrigatório em 12 de janeiro de 1998 e minha baixa<sup>60</sup> foi assinada em 22 de março de 2005. Passei os cinco primeiros anos desse período entre Natal e Recife, tendo sido transferida para o Rio de Janeiro no dia 04 de julho de 2002, onde trabalhei o restante do tempo. Ao todo, servi durante sete longos anos, período no qual convivi com a disciplina de uma das mais antigas e conservadoras instituições brasileiras. Nesse contexto, também tive que “dar um tempo” na subversão que estava infringindo às regras impostas pela heterogeneidade compulsória, a ruptura que havia começado a fazer entre 1996 e 1997. Principalmente nos primeiros anos, para sobreviver no ambiente militar voltei a performar o gênero conforme a educação cisheterocentrada que recebi, pelo menos quando estava dentro dos quartéis.

Apesar do tempo de serviço e da pesada carga emocional que carreguei para existir como militar da MB, progredi pouco na hierarquia dos praças<sup>61</sup>. Fico me perguntando se valeu a pena passar por tudo aquilo, pois, de acordo com os documentos que constituem a Caderneta-Registro (Figura 36), de engajamento<sup>62</sup> em engajamento, passei apenas de Aluno-Recruta à Cabo (HN<sup>63</sup>).

A fim de encontrar uma resposta para tal questão, acessei as memórias desse período por meio desse documento. Trata-se de um fichário que documenta toda a trajetória vivida nos anos de serviço, registrando uma a uma as minhas promoções e outros acontecimentos da carreira militar na MB. Revivendo os acontecimentos registrados e cruzando-as com memórias disparadas por outros dispositivos, entendi que foi durante a passagem para a graduação<sup>64</sup> de Cabo que “saltei para fora do baú”. O local onde havia me escondido até então.

---

<sup>60</sup> Termo usado para a saída, ou seja, para o licenciamento e desligamento das forças armadas.

<sup>61</sup> Termo usado para os militares de nível técnico.

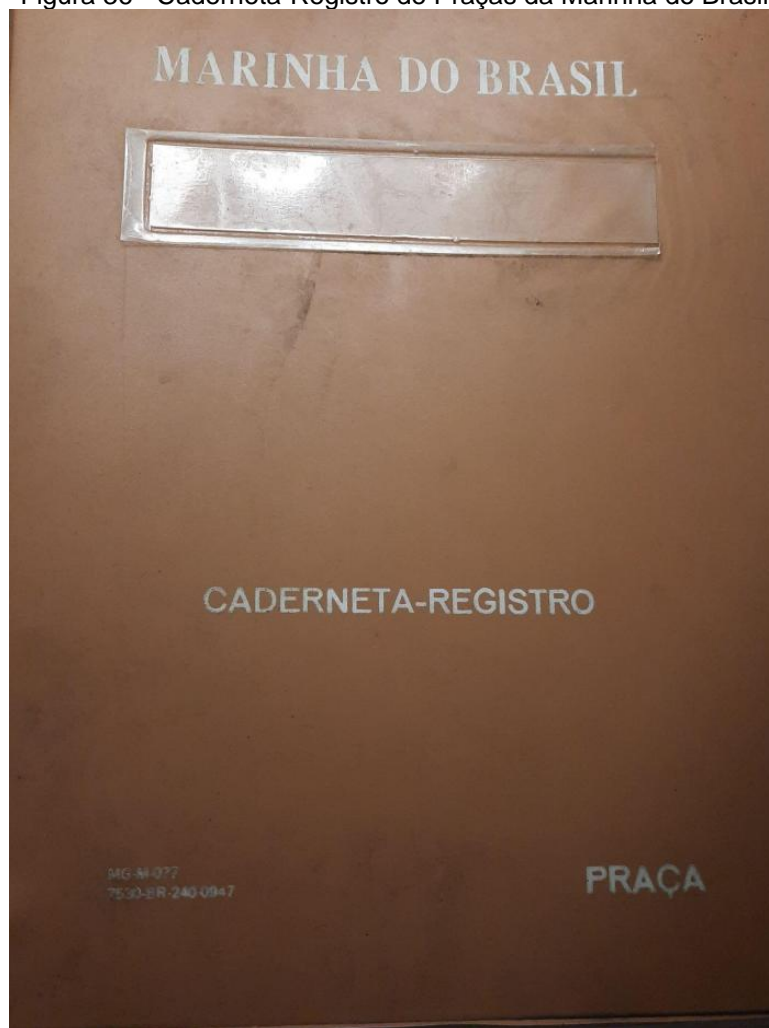
<sup>62</sup> Esse termo é usado para denominar os períodos de serviço estabelecidos por contratos com prazo determinado.

<sup>63</sup> HN ou Hidrografia e Navegação é uma das especialidades oferecidas nos cursos de formação de cabos e sargentos na Marinha do Brasil.

<sup>64</sup> Nas forças armadas, as graduações são os níveis em que se dividem os militares chamados de praças - aqueles com nível técnico. Os níveis dos oficiais - aqueles com ensino superior - são chamados de patentes. Na Marinha do Brasil as graduações obedecem a seguinte ordem hierárquica: Marinheiro Recruta, Marinheiro QS (Quadro Suplementar), Cabo, Terceiro-Sargento, Segundo-Sargento, Primeiro-Sargento e Suboficial. Sendo o Sub-Oficial a maior graduação alcançada por uma praça. No lado oposto, o Marinheiro-Recruta é a menor.



Figura 36 - Caderneta-Registro de Praças da Marinha do Brasil



Fonte: acervo da autora.

Analisando esse “salto”, compreendi que era assim que me sentia quando vivia “aprisionada” no gênero compulsório. Não “habitava um armário”, como, metaforicamente, muitas *bichas* fazem e eu achei que fazia. O meu “esconderijo” era menor e bem mais apertado. Era um baú. Um lugar de onde comecei a tentar fugir alguns anos antes da promoção à Cabo, justamente na época da ETFPE. Assim, esse período específico marca o início dos acontecimentos que relato na temporalidade biográfica “Corpo-Instante em Libertação”.

Como escrevi no capítulo anterior, conhecendo novas/os colegas, andando de ônibus e estudando num campus bastante tecnológico para os primeiros anos da década de 90, me senti fortalecida. Força que impulsionou a movimentação necessária à passagem de uma temporalidade biográfica corpo-instante compulsória para uma corpo-instante em libertação.

Todavia, a aprovação no vestibular de uma escola técnica federal e o início do curso não foi apenas uma conquista e um fortalecimento pessoal. Foi uma grande honra para a minha família e, apesar de uma série de dificuldades, com união e esforço mútuos, eles me ajudaram e eu segui em frente. No tocante ao incentivo à presença de alunas/os pobres na educação pública, lembro que não havia a quantidade de bolsas e ações que existem hoje. Alheia a essa realidade e enfrentando a minha posição social e econômica precária, que diferia da do restante das/os alunas/os da turma, eu fui vencendo os preconceitos, encontrando pessoas com quem valesse a pena me enturmar e, pouco a pouco, fui ganhando coragem para “pôr a cabeça para fora do baú”.

Além da escola técnica, outro ambiente contribui para as futuras mudanças de performatividade: os círculos de amizades, que chamei aqui de *babadeiras*. Um deles foram os “roqueiros”, grupo que adorava jogos de fliperama. Como eu nunca fui boa nos *videogames*, ficava apenas observando eles jogarem, pois estava mais interessada em suas companhias. Quando não havia jogadores, reinava o tédio, então me juntava a outra turma dentro desse círculo, a de bebedores de vinho, dando os primeiros passos para o hábito de beber muito álcool nos fins de semana.

Conheci os “roqueiros” através de um vizinho da Rua Massaranduba. Com ele fui aos primeiros shows no Polo Pina, quando tinha uns dezesseis, dezessete anos. Assim, com o tempo me enturmei e passei a fazer parte da galera.

Comparando o antes e o depois do meu modo de vestir nesse período, ficou claro que foi através daquela convivência que a forma como performava o gênero e o guarda-roupa começaram, dentro das minhas possibilidades, a mudar. Foi nessa época que comecei a romper as regras do consumo estético que regulava o “jeito homem” de vestir e tatear o abandono da repetição de atos que possibilitam o alinhamento à uma performatividade de gênero compulsoriamente masculina (BUTLER, 2020; SILVA, 2017).

Junto com as amizades *babadeiras*, destaco o final do curso técnico em eletrônica, quando veio a oportunidade de estagiar e conseguir uma vaga na antiga Companhia de Telecomunicações de Pernambuco (TELPE), como o ponto narrativo que oportunizou essa virada performativa no gênero.

Influenciada pelo jeito de vestir dos novos “amigos”, quando recebi o primeiro salário fui correndo comprar um tênis. Dessa vez, um que eu desejava e não um de acordo com o gosto das minhas tias. De acordo com Silva (2017, p. 49-50), “o sujeito

contemporâneo forjado na sociedade de consumo, tende a se apropriar de símbolos da cultura material para assumir determinados papéis”. Levando em conta o pensamento da autora, certamente ao escolher e comprar os sapatos, as minhas tias estavam reproduzindo esse mecanismo para fazer do meu look o mais masculino possível, uma vez que “esta apropriação realizada de forma ‘correta’, ou seja, de acordo com uma lógica normativa dominante, pode facilitar seu desempenho social. Isto posto, sabemos que o consumo pode servir como expressão/produção de gênero” (Ibidem).

Rompendo essas normas ao assumir o papel de protagonista e obter uma certa liberdade consumista<sup>65</sup>, no momento de escolher o modelo, duas referências me influenciaram. A primeira foi o formato dos tênis usados pelas/os roqueiras/os. A segunda foi o modelo delicado que via nos pés das estudantes com quem dividia os ônibus no trajeto para o estágio. Queria usar um tênis idêntico ao que as meninas usavam, assim me sentiria feminina, pelo menos nos pés. Sobre a regulação que mantém determinados itens do vestuário e da estética corporal associados a um gênero específico, Silva (2017, p. 50) nos diz o seguinte:

Apesar das fronteiras que definem as características identificadoras de gênero se apresentarem cada vez mais flexíveis, pelo próprio caráter da sociedade pós-moderna, persiste no imaginário da cultura de consumo uma estereotipia em relação aos signos que comunicam e constroem o masculino e o feminino. Ressalta-se que as definições de masculino e feminino são pensadas nesse trabalho da mesma forma como se pensa o gênero, na perspectiva de Judith Butler, enquanto dispositivos normatizadores que abrangem um conjunto de práticas reiteradas e mutáveis, definidas socialmente para homens e mulheres (categorias também fluidas, já que historicamente construídas). Já nas ideias que circulam nos discursos sobre consumo e, principalmente, no consumo estético [...] esses conceitos se apresentam de forma essencialista, no sentido que associam ao biologicismo e apresentam às mulheres - assim anatomicamente definidas - o que seria próprio do feminino, e aos homens - também definidos com base na anatomia - o que seria próprio do masculino. Isto é problemático porque desconsidera a fluidez dessas características, e restringe as possibilidades de um estar contido no outro, da mesma forma que impede de ultrapassar essas concepções binárias de gênero. Sobre a ideia de dicotomia binarista, Joan Scott (1955) nos lembra que a masculinidade é principalmente definida por repressão ao que é feminino, e é por esse motivo que se gera um conflito de oposição, ou seja, o masculino e o feminino são tidos como opostos que podem conviver, mas não podem ser encontrados um no outro.

Operando segundo esse CISTema (NASCIMENTO, 2021) no tocante ao desejo de usar algo do universo com o qual estava me identificando - o feminino -, mas ao

---

<sup>65</sup> Uso o termo "certa liberdade" por reconhecer que a escolha do modelo também foi influenciada pela marca cara e na moda.

mesmo tempo subvertendo-o por ser um garoto cis de 18 anos que desejava os itens do vestuário das garotas, elegi o “Reebok NPC II”, pois ele se encaixou tanto no visual quanto na finalidade que desejava. À época não entendia, mas agora vejo o quanto essa escolha já denunciava a identidade de gênero que ali estava presente, mas não tinha a possibilidade de entender.

Como esse modelo é baixinho, tem o solado liso e bem fino nas laterais, pensei que meus pés tamanho 41-42 não pareceriam maiores depois de calçar os tênis. Não chegava nem perto do tamanho dos pés das garotas, mas pelo menos essa estratégia não os aumentaria tanto, como faziam os modelos grosseiros que ganhava de presente. Geralmente, uma das características que diferencia o corpo “feminino” são os tamanhos dos pés, quase sempre menores que os dos “meninos”. Além disso, aos dezoito anos eu já estava com a altura que tenho hoje, 1,83 m. Logo, o tênis, além de deixar meus pés com uma aparência menor, também não aumentariam tanto o meu tamanho.

Na verdade, não queria apenas parecer com as garotas. Queria ter a altura e o corpo delas. Na turma dos roqueiros eu ficava observando as garotas beijando os garotos. Via os namoros surgindo, se desenvolvendo e às vezes terminando, mas nada disso acontecia comigo. No máximo ficava “amiga” dos garotos. Então acredito que a escolha do tênis e de outros itens do meu guarda-roupas foi influenciada pelos seguintes desejos: parecer menos “masculina”; esconder partes do corpo que não se encaixavam na silhueta que desejava ter ou transformá-las para que parecessem “femininas”.

Os atravessamentos em torno da compra do tênis da *Reebok* vieram à tona quando comecei a questionar a quantidade de sapatos que tenho hoje em dia, relacionando-a com outros elementos propostos pela Professora Maria Betânia e Silva (2022). Triangulando memória, experiência e sensibilidade, ela nos diz que “a experiência é um marcador importante para identificar memórias; a memória está vinculada a um passado e a experiência dialoga com o sensível” (SILVA, 2022, p. 129).

Ligando a experiência de ter passado boa parte da minha vida num corpo que continha partes com silhuetas com as quais não me identificava; a memória do contexto da compra do tênis e a visão dos quase cinquenta pares que posso atualmente, formo o triângulo que orienta a reflexão nesse ponto da temporalidade biográfica corpo-instante em libertação. Inclusive porque muitos desses sapatos são

*scarpins* de bico fino, e ao usar esse ícone da moda feminina, estou me expressando conforme a validação do consumo estético.

Num cenário diferente do atual - que é marcado pelos modelos que posso escolher -, pelo número de pares de sapatos e pela melhor condição financeira, durante a minha infância e adolescência eu vivi uma realidade distinta, pois tinha, no máximo, dois pares por vez. Naquela época eu não os escolhia e só ganhava outro quando um deles furava ou perdia o solado de tanto usar. Então, entendo perfeitamente minha compulsão. Estou compensando a falta desse item do vestuário e ainda por cima escolhendo os modelos. Escolhendo como quero me calçar e, com esse gesto, demonstrando o quanto as experiências trans e travestis diluem a frágil cishnormatização dos gêneros, ou como nos diz Silva,

Subentende-se, portanto, que não há nada de natural ou essencial que assegure o gênero de uma pessoa cis, e que a transgeneridade dessas mulheres, [trans e travestis, e suas performances denunciam isso a todo momento, ou seja, denunciam a performance de todos/as (trans ou não) e nela está presente o potencial de quebrar com o *status quo* da matriz hetenormativa. Vestir-se de mulher, associar-se a signos pré-estabelecidos como femininos, adotar toda uma postura que designa o ser como mulher e o coloca em determinado lugar político não é prerrogativa de grupos de pessoas, exclusivamente. É parte de toda a ideia forjada de gênero que abrange todos os corpos a fim de agir sobre eles de modo a regulá-los. (2017, p. 74).

Assim, posso dizer que quando compro um novo *scarpin slingback* com textura de couro de jacaré *fake*, é claro, tenho o mesmo prazer que tive quando comprei o *Reebok*. Sensação ampliada pelo *scarpin* se tratar de um modelo ultra “feminino”. Aparência que o “NPC II” não tinha inteiramente, mesmo que naquele tempo estivesse sendo usado pelas meninas.

Quando colocava aquele sapato nos pés me sentia feliz e feminina, erroneamente pensando que essa feminilidade seria invisível a possíveis agressores. No entanto, os garotos “roqueiros”, assim como os garotos da rua de mainha e o Roberto, possuíam o mecanismo de alerta, socialmente criado, que identificava a minha diferença. Rapidinho eles perceberam que não era hetero e o modelo do tênis, nessa situação, ajudava a confirmar qualquer dúvida. Juntamente com o sapato, meu “jeitinho” afeminado e a proximidade com as garotas completou o cenário e com isso instalou-se a desconfiança, gerando distanciamento. Diferente dos outros garotos, não era convidada para suas casas e eles evitavam ficar sozinhos comigo, afastando o surgimento de comentários que pudessem colocar suas masculinidades em dúvida.

Ou como diz Moira (2017), na narração de sua infância, e Ferrari e Oliveira (2018), analisando o contexto das salas de aula, os garotos afirmam suas masculinidades ao atacarem, em alguns casos com violência física, a dos outros. Nunca fui agredida fisicamente por esse grupo de pessoas, mas dizendo ao mundo que não partilhavam da minha companhia e que não eram como eu, uma pessoa afeminada, os garotos que conhecia afirmavam-se como os "machões" do pedaço.

O estágio curricular do curso técnico mudou essa realidade. Como passei a ganhar algum dinheiro, podia comprar os elementos de barganha: a bebida e a maconha, que comecei a fumar nesse tempo. Ela era uma erva usada, pelo menos naquela época, por algumas bichas para atrair os rapazes para suas casas ou outros lugares discretos. No final dos anos 90 o uso recreativo de maconha era visto como um delito grave, tanto pela sociedade como pela polícia. Assim, costumávamos fumar em terrenos baldios ou dentro de casa com incensos cheirosos acesos.

Os convites eram restritos àqueles que pudessem contribuir financeiramente para a compra ou com a erva propriamente dita. Nas apertadas rodas que fazíamos para fumar, além do calor do corpo, quando suas pernas encostavam nas minhas, eu podia sentir o sabor da saliva dos garotos. Esse foi um dos primeiros contatos que tive com os fluidos corporais de um homem, pois eles se misturavam na ponta dos "baseados". Essa era a única oportunidade em que tal mistura poderia ocorrer. Na roda da maconha ela era permitida e, dependendo do número de pessoas fumando, muitos sabores se misturavam. Nessa experiência, estaria o mais próximo que poderia chegar de um beijo? Será que os garotos pensavam nisso? A vontade de fumar era tão grande assim? Poderia fazer alguns deles esquecerem os preconceitos e os fuxicos, se permitindo estar ao lado das bichas para ter acesso à maconha?

Com o passar do tempo, a entrada para a MB sucedeu o estágio e tanto a relação com os roqueiros quanto o uso da erva proibida perderam força. A incerteza quanto ao mercado de trabalho após a conclusão do curso técnico foi um dos motivos que me levaram a abandonar essa etapa da formação, levando-me a apresentação no serviço militar obrigatório com intenções de servir. Apesar de cogitar os riscos envolvidos na presença em um ambiente militar no instante em que estava conhecendo minha sexualidade, acreditei que na MB teria uma carreira e a segurança financeira que tanto precisava naquele instante. Estabilidade que parecia incerta no pós curso técnico. Só não imaginava o quanto isso me custaria: a permanência por longos anos dentro do baú.

Com esse pensamento, na manhã do dia 12 de janeiro de 1998, eu fui conduzida da Capitania dos Portos de Pernambuco (CPPE) até a Base Naval de Natal (BNN). Já na chegada tive um vislumbre do que estava por vir. Ao descer do ônibus, eu fui colocada num auditório junto com os outros rapazes. Ali recebemos informações sobre o curso que faríamos durante os próximos três meses. Na apresentação a hierarquia já se apresentou no modo de falar do oficial que nos recebeu. Enquanto o oficial falava, professores fuzileiros navais ficaram parados, observando cuidadosamente candidato por candidato. Com as sobrancelhas feitas e arqueadas, eu fui uma das observadas.

No dia seguinte começaram as aulas e os treinamentos. Com o alerta ligado devido aos acontecimentos do dia anterior, entrei num modo de operação capaz de reproduzir o gênero compulsório, sendo essa uma das principais marcas desse período da MB: o retorno à performatividade compulsória masculina, pelo menos dentro dos quartéis. Deixei as sobrancelhas e a voz engrossarem, afinal essa era a única forma de sobreviver naquele ambiente. Passei os três meses seguintes interpretando esse papel. Uma das questões mais importantes desse período de formação residia no fato de conviver diariamente com 200 homens. Além das rígidas regras de doutrinação que me transformaram num militar que, para minha surpresa, acabou gostando daquele ambiente.

Ouvia falar da marinha de guerra e da marinha mercante através de meu avô materno, Seu Aluizio. Na infância ele visitava nossa casa e no final da adolescência passou a me levar a um bar para tomar umas cervejas. Ali me falava de seu trabalho no porto do Recife e da segurança financeira. Tomada por essas lembranças, no decorrer do curso eu me esforcei, estudando e decorando os nomes e formatos dos navios. Aprendi o que significava ser marinheiro e como seria a vida nos quartéis e a bordo.

Fora das salas de aula, nos alojamentos, convivia com uma multidão de *bofes* de Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Eles eram culturalmente diferentes, mas tinham uma coisa em comum: os curtos intervalos de tempo para tomar banho. Assim, quando éramos liberados das aulas, tínhamos 10 min para tomar banho, trocar de uniforme e formar<sup>66</sup> em frente aos alojamentos para ir ao refeitório. Imaginem 200 homens fazendo tudo isso em 10 min. Nessa correria,

---

<sup>66</sup> Formar é o termo usado para o ato de enfileirar-se. Formar um pelotão que seguirá ordens.

utilizávamos um banheiro gigante que não tinha boxes, ou seja, ficávamos todos ali juntos e era quase impossível conter a vontade de olhar as *necas*. Dezenas delas, de todas as cores, tamanhos e formatos. Um verdadeiro harém para quem curte, obviamente. Entre umas ensaboadas e outras, entre uma olhada rápida e outra, algumas ficavam *de idê*, sendo esse o meu maior medo. Afinal uma ereção me denunciaria imediatamente. Então tomava banho de olho fechado no canto da parede, rezando para que ninguém encostasse em mim.

Nesse processo prazeroso e aflito, os dias foram passando. Me contive e sai de Natal ainda virgem e na quarta posição entre os duzentos alunos. Na verdade, tenho ódio de mim porque saí dali com a virgindade intacta, mas quando penso no que aconteceu com uma *bicha* pega no flagra, eu mudo de ideia rapidinho. As atitudes dos professores foram tão graves que durante vários anos de serviço à MB elas me fizeram desistir de oportunidades de transar com garotos que desejava. Sempre lembrava de como ela havia sido humilhada, ameaçada e quase expulsa do curso, demonstrando todo o preconceito e perseguição existentes dentro dos quartéis.

Logo, percebo que foi graças a esse medo, e a ativação do modo de operação *ocó*, que consegui vencer o maior desafio do curso: a vontade de *aqueendar o baco com os bofes*. Ao final da formação em Marinheiro-Recruta (MN-RC), fui transferida para o HNRe e assumi a função de taifeiro<sup>67</sup> na Praça d'Armas<sup>68</sup>. O serviço era puxado, mas o dividia com dois outros militares. Um deles era um “gatinho todo saradinho”. Após um jantar em que servimos vinhos, ficamos sentados na dispensa tomando uma garrafa e lá pela terceira ou quarta taça ele começou a falar sobre sexo e pegar na *neca*. Eu fiquei nervosa como sempre, mas excitada com a situação. Percebendo meu interesse, ele levantou-se e começou a desabotoar as calças. Nesse instante minha excitação transformou-se em nervosismo e sai correndo dali para seguir adiante com a minha vida de virgem. Refletindo sobre esse e tantos outros momentos, me pergunto: por que temia tanto transar com homens e perdia tantas oportunidades? Não era apenas o medo de ser pega transando num quartel, afinal já havia fugido de um homem muito antes de ser militar. O receio era de que minha família soubesse, pois ainda não estava pronta, mesmo tendo adquirido independência financeira.

---

<sup>67</sup> A taifa é a profissão dos garçons na MB.

<sup>68</sup> O local de refeição dos oficiais.



Com o tempo aprendi a me conter diante do *bofe sarado* e com as atribuições de uma nova função que assumi no HNRe, fiquei distante dele. Todavia, na rotina do serviço a manutenção do modo de operação *ocó* foi perdendo força e acabei deixando as “pintas” voltarem para minha performatividade. Devido a elas, eu fui mais uma vez ficando isolada e muitas pessoas só se aproximavam para tratar de assuntos profissionais.

Obedecendo a hierarquia e a disciplina militar repleta de preconceitos, as/os pessoas que trabalhavam no hospital se mostravam sérias/os e distantes. No entanto, através de outra esfera de relações interpessoais, a turma maconheira do bar de *videogames*, a falta de amigas/os diminuiu e por meio do convívio com aquelas pessoas, acabei conhecendo algumas *bichas*. Elas faziam parte de um grupo de teatro chamado “Vem Cá Vem Ver”. Fiquei encantada com aquelas pessoas e sua alegria. A forma como as *bichas* viviam sua homossexualidade me encantou. Observando-as eu percebi que existia amizade e respeito em seu convívio, contrariando a educação heteroterrorista (BENTO, 2008) e cisterrorista que recebi. Espertas, elas entenderam meu caso imediatamente. Entenderam que, procurando suas companhias, eu estava apenas começando a forçar a porta do baú. Desaprendendo para aprender (COSTA, 2019). Então me deixaram à vontade.

Uma delas, a Beta, foi uma pessoa incrível na minha jornada de autoconhecimento. Diferente da rotina dentro dos quartéis, nos momentos em que estava com ela poderia dar minhas *pintas* sem correr riscos. Poderia desligar aquele modo de operação que ativei para sobreviver na MB, mesmo sem entender em que estava me transformando ao performar o gênero daquela maneira.

Aproveitando as oportunidades, numa noite após os ensaios do grupo ela me acompanhou de volta para casa e pudemos conversar mais à vontade. Até hoje eu lembro desse episódio quando passo pelo local em que nos sentamos. Foi ali, numa calçada da Avenida Norte, no bairro da Macaxeira, que a Beta me contou o que era ser *gay*. Abriu meus olhos para a beleza que existe em ser diferente. Me fez entender que não havia mal algum no desejo que sentia por homens e me ajudou a arrancar de vez a tampa do baú.

Quando me senti segura e saltei momentaneamente para fora do esconderijo, experimentei a sensação de ser poderosa e glamourosa pela primeira vez na vida. Especialmente no período da MB, vivi anos me escondendo com medo de que alguém percebesse que eu era uma *bicha*. Sim, *bicha*. Não achava que era trans naquela

época. Sabia que não era como as outras *bichas*, mas jamais me imaginei uma mulher transexual. Perguntava-me como poderia ser alguém assim? E a forma pejorativa como minhas tias haviam falado das *bichas* afastava qualquer perspectiva de futuro como uma pessoa homossexual, muito menos trans. Sabia que gostava do universo feminino, mas depois da conversa com a Beta entendi que era o desejo por homens que fazia de mim uma *bicha*. Uma *bicha* que agora sentia felicidade ao se entender e encontrar um grupo para se aliar, mesmo não se assumindo inteiramente para todas/os.

Dessa forma, entendo que foi no “Vem Cá Vem Ver” e no convívio com outras pessoas sexualmente desobedientes que comecei a desfazer a autoimagem do garoto magricelo que detestava vestir camisetas e estava sempre de calças compridas para esconder as pernas finas. Nesta que foi a primeira de muitas ressocializações que fiz com grupos dissidentes sexuais e de gênero, a confiança que ganhei foi aumentando com o tempo, mas em casa, na de minha e na de vovó eu mantinha as aparências. Obviamente minha família percebeu algo diferente, levando-me a disparar outra postura de que hoje me arrependo profundamente: ter diminuído as situações de convívio familiar.

Na tentativa de evitar a certeza quanto a minha orientação sexual, passei a interagir menos quando chegava ou estava em casa. Ficava horas no quarto usando o computador ou com as colegas, que dia após dia aumentavam de número. Interagindo com grupos distintos, as saídas ganharam outros sentidos. A melhora da situação financeira e as novas amizades babadeiras abriram as portas de lugares diferentes. Assim, as atrizes e atores do “Vem Cá Vem Ver” me apresentaram o primeiro espaço LGBT em que coloquei meus pés.

Fazia calor no Recife quando decidimos beber no Marco Zero, uma região da cidade antiga. Entediada, alguma pessoa do grupo sugeriu que fossemos para outro lugar. Sugestão que me empolgou imediatamente. Então disseram o nome “Folhetim”, mas para mim ele não significava nada. O grupo concordou e fomos andando. Lembro da alegria daquela noite. Lembro de andarmos levemente devido ao efeito da cerveja, que substituiu o vinho barato nos meus hábitos alcoólicos. Lembro de chegarmos a uma casa na região da Boa Vista, um espaço pequeno com apenas uma porta de acesso. Então alguém disse “Júnior, aqui fica o Folhetim. Você vai entrar?”. Apesar do temor, a curiosidade e a excitação tomaram conta do meu corpo e naquele instante

as minhas cordas vocais funcionam apenas para comunicarem o desejo de adentrar aquele universo tão temido: “SIM!!!!!!”.

“Carne nova!”. Era a palavra que ouvia sendo dita baixinho nos meus ouvidos enquanto a Beta e as outras *bichas* dançavam e curtiam a noite. O Folhetim era um bar dançante e tinha um espaço aos fundos com mesas para que as pessoas pudessem se sentar e conversar. Mas o único local onde conseguia me sentir bem era a pista. Gole após gole a minha coragem aumentava e na pista a chance de um beijo caminhava na mesma direção. Entretanto, ele não veio. No seu lugar eu recebi um monte de “dedadas” que foram me “enchendo o saco”. Até que um homem me agarrou pelas costas e começou a roçar no meu *edí* enquanto falava de sexo aos meus ouvidos. Bem, eu não havia dado cabimento a ele, estava com 21 anos, ainda era virgem e não seria naquela noite que conheceria o sexo, muito menos com um homem que nem tentou me conquistar. Me despedi das outras, mas antes de ir embora, outra imagem me deixou ainda mais duvidosa sobre a possibilidade de voltar àquele espaço.

Na saída presenciei uma briga de duas travestis e fiquei horrorizada com a forma como elas se agrediram, chegando a se cortarem com navalhas. Tal visão acabou ajudando a reforçar os julgamentos que foram ensinados durante a infância. Assim, segui com a mesma impressão das travestis, mesmo tendo mais contato com elas.

Depois do Folhetim passei a frequentar outros lugares noturnos que abrigavam a população LGBT e lhe ofereciam segurança. Entre eles a melhor festa de todos os tempos, a lendária *Non Stop*. Um lugar que marca meu encontro com uma ruptura mais radical na expressão de gênero, apesar de não ter na época a menor ideia do significado desse termo. Mais um movimento da performatividade de gênero dentro da temporalidade biográfica corpo-instante em libertação: a mudança do estilo das roupas que usava para brilhar na noite recifense. O uso de itens e modelos do universo feminino, aproximando-me mais e mais do consumo estético padronizado como adequado para as mulheres (SILVA, 2017).

Mesmo me sentindo “a poderosa” por estar frequentando espaços LGBT, tateava com cuidado os limites com relação à minha família, procurando sentir até onde podia tensioná-los quanto a forma como me vestia e com quem andava. Tive uma ou duas calças que comprei na seção feminina, mas na hora de lavá-las eu mesma o fazia. Cuidado que se repetia quando alguma *bicha* ou amizade *babadeira*

visitava nossa casa. Imediatamente levava a visita para meu quarto e lá passava todo o tempo. Dessa forma, mantendo a descrição e uma certa distância no convívio, passei a impressão de ser superchata e mau humorada. Minha irmã mais velha revelou essa impressão numa conversa que tivemos recentemente, fazendo-me lembrar desse período, do qual hoje me envergonho.

Embragada com as novidades e com a liberdade que estava conquistando, naquela ocasião não percebia essa péssima postura direcionada à família, então segui priorizando as amizades e as saídas. A “*Non Stop*” era o local preferido. Recentemente o local onde ela aconteceu transformou-se num restaurante que frequento aos domingos, após pedalar (Figura 37). Frequentá-lo me ajuda a lembrar dos acontecimentos da época *clubber*.

Figura 37 - Brenda Bazante. Domingo à tarde no Boi Voador. Fotografia, 2448 x 3264 pixels, 2021.



Fonte: a autora.

Frequentando essa festa semanalmente eu conheci muita gente, tornando-me popular. Entre as glamourosas da “Non” estavam as “clubbers<sup>69</sup>” Gladis e Enne, a mais linda de todas. A querida, saudosa e inesquecível Gladis parecia ter saído de um show do David Bowie (Figura 38). Já a Enne tinha um cabelo liso curtinho com uma franja enorme sobre um rosto impecavelmente maquiado. Elas duas causavam e “paravam” as boates por onde passavam. Na “Non” eram as rainhas. A Gladis tinha um *mix* de sensualidade e rebeldia com suas meias-calças rasgadas e saias curtas. O “x” no peito, feito com fita adesiva, era uma de suas marcas, junto com os saltos de 15 cm que lhe faziam olhar de cima as *bichas* mal montadas. Eu era uma delas com minha *make* malfeita de *pancake* branco, mas logo tratei de me aproximar das duas para aprender detalhes e truques para uma boa *montação*.

Figura 38 - A clubber em 2018.



Fonte: Instagram<sup>70</sup>

Sempre fui uma daquelas pessoas com boas conversas de balcão de bar, interagindo facilmente na *Non* e conhecendo as *clubbers* que desejava. A Gladis não

---

<sup>69</sup> Estilo de pessoas que frequentavam boates nos anos 1990 e início dos 2000.

<sup>70</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bkk3zJUnUsm/>. Acesso em: 29 ago. 2021.

me deu muita atenção, pois ela era muito luxuosa para enxergar uma principiante das pistas. Já a Enne, foi mais gentil e nos aproximamos. Cheguei a frequentar a sua casa, onde ela me passou os truques de *make*, os produtos certos para minha pele, como depilar os pelos e afinar a sobrancelha para levantar o olhar, os cremes para deixar as madeixas lisas e o mais importante, a seção feminina das lojas de departamentos, com as roupas perfeitas para brilhar na noite.

Identifiquei-me imediatamente com os looks e os produtos. Vendi minha alma às divas quando comprei a primeira bolsa feminina na C&A, mergulhando no consumo estético (SILVA, 2017). Como era difícil achar salto alto para meus pés, aderi à moda dos coturnos e saias, usando um modelo marrom que consegui depois de subornar o Cabo encarregado dos uniformes da Escola de Aprendizes Marinheiro de Pernambuco (EAMPE). Com os cabelos alisados no henê<sup>71</sup>, a *make* babadeira com direito a batom vermelho e sombra glitter, camiseta de paetês, saia preta plissada, coturno marrom e bolsa preta de alça, eu dei a cara na *Non Stop* e entrei definitivamente para o time das maravilhosas, adoradas e enjoadas *clubbers*.

Com esse visual, os bofes e as *bichas* me enxergaram com outros olhos. Juntei a simpatia que tinha para combater o enjoo do estilo e ganhei desde *barmans* até lindos garotos com quem dançava agarrada, enrolava a língua com língua e trocava saliva em beijos de minutos. Sim, foi lá que deixei de ser B.V<sup>72</sup>, mas não passou disso, apesar das tentativas. Confesso que ficava bonita montada e despertava desejos, mas a virgindade continuava existindo, pois a coragem para transar não havia chegado.

No mesmo período, a carreira militar na MB se mantinha bem. Aproximava-se o fim do primeiro engajamento, da renovação e do preenchimento do questionário de opções para o curso de Cabo. Mande as respostas e segui em frente sem saber que em poucas semanas essa etapa da carreira seria o início de muitas transformações. Entre elas, a mudança de região geográfica, a criação da oportunidade de transar pela primeira vez e a mudança da forma como julgava as pessoas travestis e transexuais, sendo esse o primeiro passo para entender que dentro de mim havia muito mais que o desejo sexual por homens. Ou seja, foi fora de Recife que a identidade travesti foi sendo compreendida como uma realidade possível e diferente daquela com a qual tinha tido contato e sido educada para julgar.

---

<sup>71</sup> Um tipo de creme alisante.

<sup>72</sup> Termo usado para quem nunca beijou na boca.

No pouco tempo que restava no Recife, segui com as tentativas de descobrir o sexo, mas comecei a fazer vista grossa para a beleza de alguns militares do hospital. Então foquei nos *bofes* de outra boate que havia aberto, a “Elfos”. Nessa casa, limpei o estilo *clubber* me aproximando de um visual mais feminino, gerando mais um movimento no corpo que se libertava. A *make* ficou mais suave no tom da pele, o coturno foi trocado por sapatilhas de cano longo e as camisetas foram trocadas por camisas de botão e golas altas. Nem sei se ainda dava para chamar de *clubber*, mas isso pouco importava porque os meus dias de farra em Recife estavam acabando.

Esse fim foi anunciado numa tarde dedicada às cadernetas de registro dos oficiais. Durante o trabalho, recebi a mensagem com o comunicado que mudaria a minha vida para sempre. O Cabo mensageiro chegou com sua pasta e me entregou o protocolo para assinar. Quando lhe devolvi, ele falou: “Está aí a sua ida para o Rio de Janeiro. Daqui a quinze dias.” Minha “cara caiu no chão e se partiu em mil pedaços”. Sabia que seria transferida, mas achava que ainda levaria três meses. Estávamos em outubro e contava com a viagem apenas para janeiro, mas como a opção de “submarinista” foi colocada no questionário, o órgão responsável convocou os candidatos três meses antes e eu estava entre eles. Precisava fazer uma série de exames, então não havia o que fazer. Só me restava seguir a ordem e arrumar as malas rumo à cidade que para mim não foi nem um pouco maravilhosa.

### 3.3 O RIO DE JANEIRO, MÃES-PROFESSORAS E A TRANSIÇÃO: DORES E ALEGRIAS

Corpo controlado e estagnado.  
Quando criança subia nas árvores  
e buscava, no horizonte, a liberdade.  
Com coragem nadou até ela,  
mas ficou isolado e nauseado.

Quatro ampolas por semana.  
Mamilo ouriçado e sensibilizando.  
“É assim mesmo com o peitinho,  
você responde rápido”,  
diz a mãe-*trava* encorajando.

Com três pílulas por dia  
chega o *Diane*.  
De nome 35  
e amigo da *Perlutan*,  
ele reforça a terapia.

Três ampolas por semana.  
 Com um mês de idade,  
 nasce o brotinho de peito.  
 Maravilhada e afeminada,  
 a *trava* segue sua jornada.

Os cabelos querem crescer.  
 O quartel manda cortar,  
 mas ela não vai “deitar”.  
 O *picumã* bem escovado  
 lhe ajuda a florescer.

Com duas ampolas por semana  
 chegam as náuseas.  
 Os peitos de mocinha vêm junto.  
 As amigas, o *bofes* e o mundo os veem,  
 mas ela ignora os avisos.

Três comprimidos por dia.  
 As blusas apertadas exibem sua conquista.  
 Agora a *trava* tem seios.  
 Apesar de perseguida, ela comemora.  
 Rebola no convés com alegria.

Corpo em libertação,  
 Mente de *amapôa* e  
 quadril de *ocó*:  
 estranha combinação.

“Quero mais”, diz a aluna.  
 “Sei o que você precisa”, diz a mãe.  
 Eis que entra a *bombadeira*.  
 Com agulhas e seringas,  
 ela avoluma a *trava*.

Com o óleo *V-1000*  
 ela sela seu destino.  
 Com *Super Bonder*  
 ela cola os buracos  
 Com confiança, mas no escuro  
 a *trava* vira Brenda  
 e segue seu caminho.

Brenda Bazante, primavera de 2021.

Na tarde do dia 04 de julho de 2002, a Avenida Brasil, uma das principais entre as cariocas, seguia com o seu tráfego intenso e corriqueiro quando me surpreendi ao ver pela primeira vez o Vermelhão<sup>73</sup>. O mesmo fluxo se repetiu no início da noite do dia 22 de março de 2005, mas dessa vez não foi a engenharia da via em forma de “artéria pulsante” que me emocionou. Ao contrário disso, contei as passarelas com os olhos cheios de lágrimas por estar deixando o Rio de Janeiro, definitivamente.

---

<sup>73</sup> Viaduto da Linha Vermelha que passa sobre a Avenida Brasil na altura do bairro do Caju.



Estava voltando para o Recife, depois ter vivido por quase três anos naquela cidade e ter me mudado 9 vezes, habitando 10 diferentes endereços. Esses lugares foram testemunhas de acontecimentos relevantes para as narrativas descritas na temporalidade biográfica corpo-instante em libertação. Enquanto escrevia e refletia sobre as experiências, senti vontade de visitar aqueles espaços. Como não pude viajar, adotei a seguinte estratégia: usar o Google Maps para revê-los novamente. Halbwachs (1990, p. 25) diz que “quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstruir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas”. Por ocasião de uma visita assim, destaca o autor: “se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais” (Ibidem).

Obviamente, quando o sociólogo francês nos ofereceu essa ferramenta de acesso às memórias, não estava pensando no Google Maps. Entretanto, como usuária do programa de localização e determinada a ampliar as fronteiras metodológicas para atingir os objetivos determinados, adaptei a recomendação oferecida por Halbwachs (1990) e fiz uso desse mecanismo para acessar, através das visitas virtuais, as memórias da época em que mudava constantemente de endereço entre as cidades cariocas.

Como consequência dessas visitas e da narrativa (auto)biográfica, percebi que fisicamente e mentalmente a pessoa que retornou à sua terra natal não era mais aquela que chegou nem a que viveu no Rio de Janeiro. No período em que transitei tanto entre cidades fluminenses quanto de um corpo “masculino” para um “feminino”, transformei minha performatividade de gênero, ou seja, fiz as principais “movimentações” dessa temporalidade biográfica. Transicionei através de procedimentos estéticos, de terapia hormonal e de aplicação de silicone industrial na região dos quadris e do bumbum. Também destruí meu psicológico após afundar numa dependência química. Dessa forma, o retorno para Recife não foi opcional. Ele foi necessário, pois precisava de cuidados físicos e psicológicos após a pior experiência que qualquer pessoa pode enfrentar: uma tentativa de suicídio.

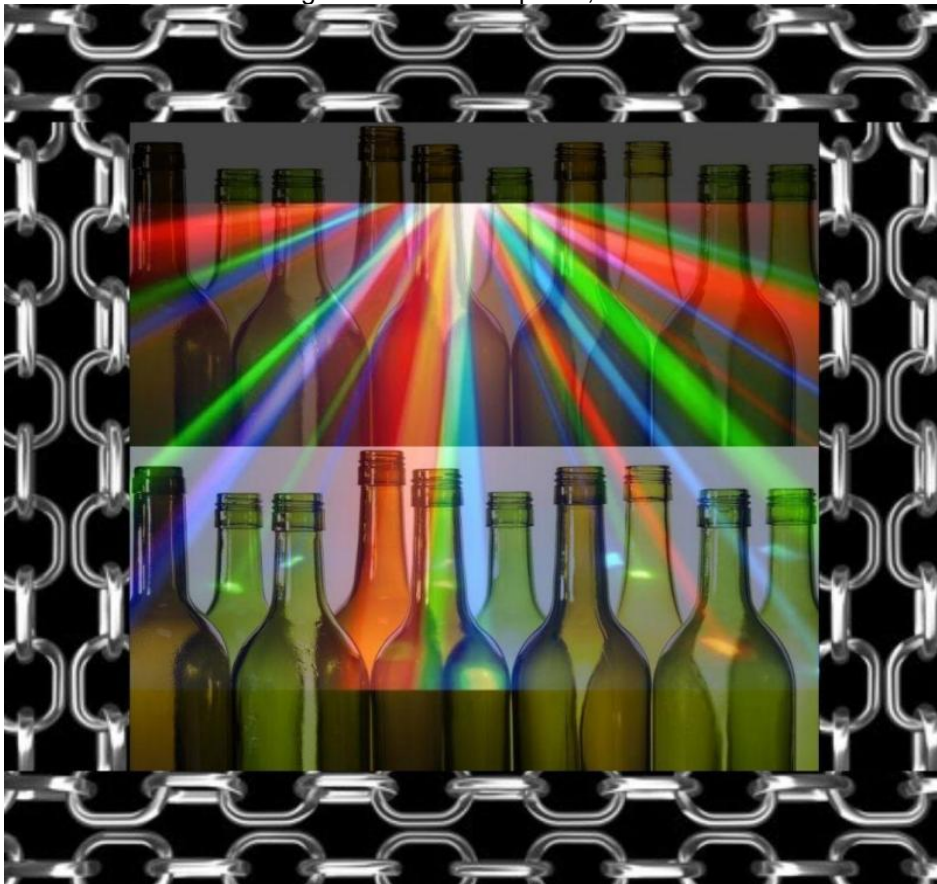
Nem nos piores sonhos poderia imaginar que voltaria ao Aeroporto do Galeão daquela forma, precisando ser amparada por uma de minhas irmãs. Com seu amor e atenção, ela garantiu a segurança física e mental no retorno ao Recife. Não tinha condições de viajar sozinha, pois os meses anteriores haviam destruído

completamente a minha sanidade, em todos os sentidos. Assim, o apoio dela foi indispensável diante de uma situação desesperadora que foi construída na sobreposição de dependência química e transição de gênero.

Para entender como cheguei a tamanho desespero, parto da narrativa do final da adolescência, quando, a convite de meu avô materno, comecei a tomar umas cervejas. Não foram muitas as idas a bares, afinal era muito nova, mas entendo que elas despertaram o gosto pelo álcool. Certamente não o suficiente para se tornar um vício naquela época, mas o bastante para oferecer algum “prazer” e começar a conhecer as bebidas alcoólicas.

Na juventude, esse consumo tornou-se um hábito e após a entrada para a MB as idas a boates e outros bares recifenses tornaram-se rotineiras, principalmente nos fins de semana. Naquela ocasião achei que tantas saídas eram algo comum para minha idade, ou seja, apenas curtidão. Porém, hoje noto que os sinais da dependência já se apresentavam ali. Afinal, nas turmas com quem andava eu sempre fui uma das pessoas que bebia além da conta.

Figura 39 - Brenda Bazante. Só mais uma noite, como qualquer outra dos anos 2000. Fotomontagem digital. 1080 x 1080 pixels, 2022.



Fonte: acervo da autora.

Em pouco tempo, minha relação com o álcool se desequilibrou e as noitadas deixaram meu corpo e mente debilitados e sensibilizados. Ao acessar essas memórias, tenho a sensação de que, na época, estava acorrentada àquela sequência infundável de saídas noturnas (Figura 39). Justamente quando estava no auge dessa situação e por conta da transferência para o Rio de Janeiro, meu corpo e minha mente foram forçados a embarcar num avião para uma mudança não apenas de residência, mas de região geográfica. A ida para uma cidade em que não tinha qualquer referência familiar ou de amizade.

Dessa forma cheguei ao tão sonhado Rio de Janeiro, a cidade com que os Marinheiros do Quadro Suplementar, os MN-QS, sonham. Eu também sonhava, mas nos meus planos haveria tempo para me organizar, inclusive diminuindo os excessos com as bebidas alcoólicas, quebrando as correntes que estavam prazerosamente me prendendo àquela rotina de noitadas. É nesse sentido que falo em ter viajado precocemente para um destino normalmente esperado na carreira da MB. Afinal, é na capital fluminense onde se concentram as escolas dos cursos de especialização. É nelas que reside a possibilidade de avançar na carreira militar, mas para mim, o Rio não era apenas isso. A cidade representava um local suficientemente distante de minha família. Não um distanciamento de seu afeto, que apreciava e aprecio, mas um afastamento que facilitaria a exploração da minha intocada sexualidade e onde poderia ser a bicha que desejava, e achava ser.

Como foi tudo muito rápido e inesperado, não consegui alugar um imóvel para a chegada e acabei alugando um quarto no hotel de trânsito, onde fiquei por algumas semanas. Nesse período, fui transferida para a Escola Naval (EN), o quartel onde conheci o Guto e outras pessoas importantes para a narração desse trecho da temporalidade biográfica, entre elas o Cabo Arrumador (CB-AR) Souza e o Terceiro Sargento Arrumador Neves Dutra (3ºSG-AR).

Nas relações que desenvolvi com tais pessoas, residem outras viradas, outros movimentos que caracterizam o abandono da temporalidade biográfica corpo-instante compulsório em direção à corpo-instante em libertação. Assim, todo o período no Rio me marcou de forma significativa. Foi lá que me identifiquei como travesti<sup>74</sup>, transei pela primeira vez e me afundei nas drogas. Acontecimentos importantes, que

---

<sup>74</sup> Somente anos depois, e já em Recife, identifiquei-me como mulher trans.

mudaram para sempre o rumo que seguiria. São lembranças extremamente significantes que permaneceram firmes na minha memória. Essa importância ajuda a fixar tais lembranças, como havia mencionado na introdução. Aspecto importante no processo de acesso às lembranças, pois

Para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância. É preciso que ele conserve uma força a fim de poder posteriormente fazer impressão. Porque é essa possibilidade de fazer impressão que o termo "lembrança" evoca na linguagem corrente (DAVALLON, 2015, p. 22-23).

A recordação do tempo em que morei com o Neves Dutra se destaca pela forma como desenvolvemos uma amizade e como ele me levou a lugares até então desconhecidos, como uma sauna *gay*. Já havia ouvido falar desses espaços, mas morria de medo deles. Sabia o que acontecia nos seus interiores, então as evitava. Com o sargento carioca ao meu lado, me senti segura e confiante, aceitando o seu convite para adentrar as cortinas vermelhas de uma sauna da região central do Rio.

Na primeira vez que fomos não aconteceu nada. Entramos, pegamos nossas chaves e seguimos direto para uma sala onde vários armários de aço se enfileiravam. Eram idênticos aos dos alojamentos dos quartéis, mas dessa vez os uniformes que precisávamos vestir eram diferentes dos usados pelos militares. Tínhamos que colocar toalhas brancas enroladas em torno da região do quadril, como os homens usam. Esse era o uniforme das saunas.

Achei aquilo estranho e intimidador. Imaginem meu temor ao ter que mostrar minhas pernas e braços finos em meio a tantos homens. *Bofes sarados* que desde a área dos armários desfilavam e pegavam nas suas *necas de idê* enquanto me encaravam. Era tudo muito novo e a insegurança em mostrar o corpo voltou imediatamente. Então disse: “não quero usar isso, Neves. Posso ficar com minhas roupas?”. A *bicha* experiente logo me falou que aquela atitude era uma bobagem, mas aceitou minha decisão e subimos para o andar superior, sobre os olhares de outros clientes. *Bichas* experientes, que logo começaram a prestar atenção em mim. *Bichas* poderosas que, diante da minha inexperiência, depositaram sobre meu corpo e roupas os seus olhares de “serpentes venenosas” debochadas. No entanto, ao relatar a memória, me coloco em seus lugares e entendo que possivelmente elas deveriam estar impactadas com uma pessoa “vestida” no andar da “pegação”. Uma vez que aquela aparência não era comum para elas. Todos estavam de toalha, exceto eu.

Então elas entenderam imediatamente o meu caso. Aquelas *bichas* espertas perceberam que uma virgem acabara de adentrar o seu harém.

As saunas são redutos de segurança para homens que não querem ou não podem ter relacionamentos homoafetivos em público. Na descrição das saunas, gays *incubados* podem escolher seus parceiros entre diversos garotos que oferecem serviços sexuais. Existem gays assumidos que frequentam, mas a parte *incubada* é consideravelmente maior e ali eles se sentem totalmente à vontade, com *bofes* disponíveis, fixos e, em alguns casos, fiéis. Detalhes que eu conheceria com o tempo.

Uma vez dentro do harém carioca, acabei sucumbindo ao olhar das “rainhas da casa” e mesmo com os incentivos do meu amigo experiente, sai de lá intocada. Uma semana depois eu voltei à sauna. Dessa vez sozinha e decidida a sair de lá com uma boa história para contar ao Neves.

Tomei a decisão depois de um longo e cansativo dia de trabalho na EN. Como na BNN, lá os alojamentos e os banheiros ficavam lotados de *bofes* pelados e a diversidade de *necas* à mostra se mantinha, para meu desespero. Entre eles, os loiros, brancos e fortes continuavam a me atrair. Havia vários deste “tipo”, o que me deixava louca de tesão. Dentre os quais, um *bofe* “escândalo” que se destacava por ter um corpo belíssimo repleto de pelos lisos no peitoral super definido, pernas e braços grossos, um volume na cueca que me deixava em pânico e o melhor, ocupava um armário pertinho de mim. De vez em quando eu o olhava e educadamente ele se apresentou. Porém, desisti dele devido ao mesmo alerta que acendia para me lembrar do caso da bicha que foi pega em Natal e porque esse *bofe* “escândalo” brincava com outras bichas. Erroneamente achava que *bofe* amigo de bicha não *aquendava o baco*.

Apesar do alerta, o desejo era forte. As investidas e olhares que direcionava aos *bofes* que faziam o meu “tipo” eram uma estratégia para chamar a atenção e para fazer com que eles percebessem o desejo sexual que estava sentindo. Havia decidido que era hora de transar. Estava longe de casa e sem ninguém para me vigiar ou falar. No entanto, na EN os rigores do militarismo, o preconceito e a perseguição aos homossexuais eram ainda maiores, pois lá são formados os oficiais comandantes da MB. Com isso, naquele quartel repleto de *ocós odara*, seria difícil e perigoso perder minha virgindade. Então, eu fui desistindo da *pegação* por lá e me precavendo quanto as “pintas”, pois elas só estavam aumentando desde que havia chegado ao Rio de Janeiro.

Pensando nisso tudo, eu larguei naquela tarde de inverno decidida a finalmente conhecer os prazeres do sexo, mesmo que fosse com um garoto de programa (GP). Fui à sauna, repeti os passos da vez anterior, inclusive com relação às roupas. A diferença foi que dessa vez eu não “dei confiança” para àquelas *monas*<sup>75</sup>. Passei por elas prestando atenção nos *ocós sarados* que as cercavam e meu olhar não passou despercebido. Elas, as *monas*, e eles, os *bofes*, perceberam tudo. Com anos de experiência, eles já deveriam ter visto um tipo como o meu por ali. Dentro daquele harém, um deles destacava-se. Era um moreno alto com tatuagem de carpa no braço malhado. Estava do lado de uma *bicha* bem poderosa que logo me olhou com cara de quem queria dizer o seguinte: “esse homem é meu, filhinha, procure outro”. Percebendo o recado e o poder dela, eu mudei o foco e procurei uma mesa para me sentar. Pedi uma gin tônica, a bebida da *Non Stop*, para me dar forças e relaxamento. O cochichado e os olhares em minha direção começaram na mesa da poderosa. Em seguida, um *bofe* autorizado por ela se dirigiu à minha mesa e pediu para se sentar.

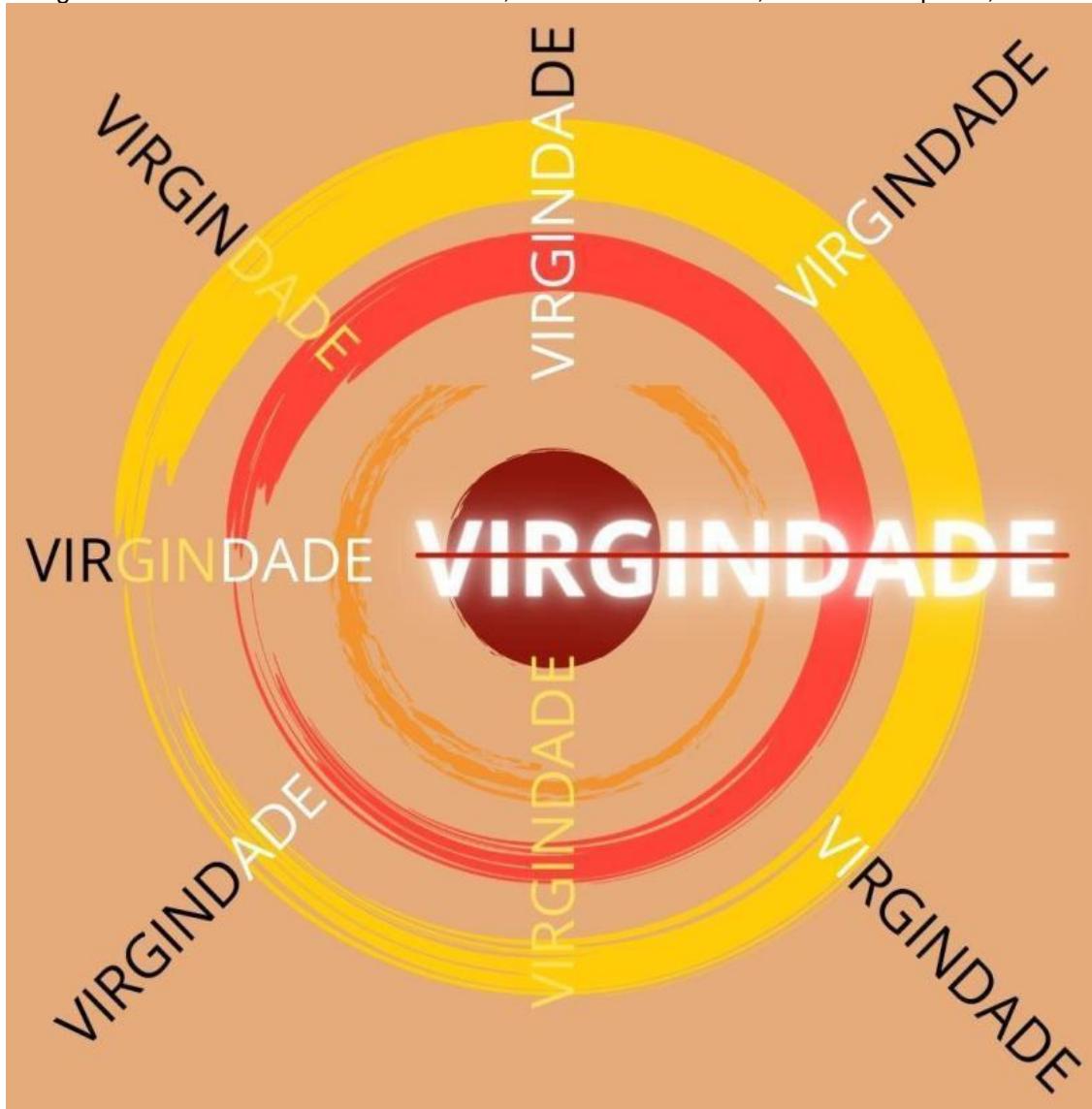
Sem saber o que dizer, permiti e ele se sentou enquanto afastava a toalha para me mostrar seu instrumento de trabalho: a *neca* que, como o dono, não era bem o que eu esperava. Em tamanho, tanto ele quanto seu *pau* eram menores do que o Hercules que a outra tinha a seu lado e fazia questão de masturbar, mostrando a todas as *bichas* da sauna o seu poder.

Como uma iniciante decidida a seguir adiante, entendi meu lugar e cedi as investidas do carioca que se apresentou excitadamente. Indo direto ao ponto, acertamos o valor do programa e fomos para o quarto. Lá dentro eu não sabia bem o que fazer, então o deixei me conduzir. Enquanto tirava minha roupa, o garoto de vinte e poucos anos mostrava que estava com a *neca* duríssima. Acredito que ele ficou feliz com minha evidente virgindade e decidiu aproveitar a rara oportunidade. Uma vez nua, ele me ajoelhou, conduzindo ao sexo oral. Estava trêmula diante de uma situação que desejava há anos, apesar de não ser como havia imaginado. Minha inexperiência e medo tomaram o lugar da excitação assim que toquei em sua *neca*, pois a lembrança do episódio da Escola Clotilde de Oliveira surgiu nesse exato instante. Então foi a vez da experiência do GP entrar em ação.

---

<sup>75</sup> Sinônimo de bichas na Pajubá.

Figura 40 - Brenda Bazante. Vai lá mona, arrasa! Poesia visual, 1080 x 1080 pixels, 2022.



Fonte: acervo da autora.

Percebendo o desespero ele me levantou e me deu um beijo carinhoso, certamente outra coisa que não acontece nos programas. Assim, fui sendo ensinada e comecei a relaxar. Com aquele *bofe*, que não era o meu escolhido, fui aprendendo e me entregando aos desejos sexuais. Cedendo à vontade de sentir um homem me possuindo, me apertando com suas mãos e me acariciando todo o corpo. Até que finalmente permiti que sua *neca* preenchesse meu *edí* e abrisse as portas para o mundo do sexo. Deixei que ele me conduzisse a uma maturidade sexual aos moldes da que possuía a *mona* que, com orgulho exibia o seu Hércules. Permite que ele me ensinasse a dar e receber prazer. Deixei que ele me libertasse das amarras do medo. Permite que aquele homem me tornasse uma boa amante e, finalmente, que ele me

desse a única coisa que poderia ser engraçada naquela noite, uma boa história para contar ao Neves.

Sentindo-me vitoriosa, voltei para casa e revelei o babado ao meu amigo que vibrou ao saber da novidade. Nossa relação perdeu força quando saí de seu *ilê* e mudei para um apartamento com um grupo de marinheiros, na vizinha São Gonçalo, entre eles o Souza. O Neves foi contra, mas respeitou minha decisão e até ajudou em mais uma mudança. No novo *ilê*, eu fui dividir o quarto e o guarda-roupas com a Souza. Dentre as experiências que vivi nessa casa, essa do roupeiro me fez recordar do tempo de criança, quando tinha que dividir uma cômoda. Mais uma vez via minhas axós misturadas às de outra pessoa, pois até então não tinha comprado nem mesmo uma simples cadeira. Nada de móveis, apenas *axós* e *abatás*. Itens inspirados nos conselhos da Enne e que iriam compor o visual com o qual achava que estava arrasando nas primeiras idas às boates cariocas.

Esse era o momento de me soltar totalmente nas montagens. Longe de casa e com a experiência adquirida e polida no convívio com as clubbers de Recife, me joguei na noitada carioca. Numa dessas encontrei o Guto, mas naquela noite ele não era mais um MN-QS e sim uma *drag queen babadeira* e linda, com uma montagem impecável que me encantou desde o primeiro instante. Como não a reconheci, fomos novamente apresentadas, mas desta vez estava conhecendo a Bella Windsor, uma personalidade das noites LGBTs fluminenses, desde aquela época.

Diferente de algumas *drags queens*, o visual dela era muito feminino, deixando a montagem mais próxima da aparência de uma travesti. De acordo com Preciado (2017), Judith Butler fez uso das montagens drags para teorizar a performatividade de gênero. Logo no início da análise crítica desse uso, o filósofo destaca que “o sucesso argumentativo da teoria do gênero de Butler decorre em grande parte da eficácia com que a performance da *drag queen* lhe permitiu desmascarar o caráter imitativo do gênero” (PRECIADO, 2017, p. 91). Em seguida ele continua dizendo que

É a performance da drag queen que permite a Butler concluir que a heterossexualidade é uma paródia de gênero sem original na qual as posições de gênero que acreditamos naturais (masculinas ou femininas) são o resultado de imitações submetidas a regulações, repetições e sanções constantes” (Ibidem, p. 91-92).

A montagem da Bella corrobora tudo isso, inclusive quando o sucesso de sua *make-up*, do penteado da peruca, da perfeição dos enchimentos dos seios e dos gestos femininos, tornava a sua performatividade idêntica, ou muito semelhante, a de



uma mulher cis. Mas, introduzindo outros elementos à questão e aprofundando a sua crítica, Preciado (2017) avança na análise da montagem das *drags* e no seu uso para teorizar a performatividade de gênero. Ele introduz aspectos que vão muito além da relação entre as montagens e sua semelhança com a aparência de uma mulher cis. Tal percurso denuncia que Butler não levou em conta o fato da *Vênus Xtravaganza* ter iniciado o processo transexualizador ao discutir sua aparência em *Bodies that matter*. Do mesmo modo, não considerou que ela era uma travesti negra, prostituta e de origem latina que foi assassinada por um cliente em *New York*.

Ao citar, por meio de Preciado (2017), o caso da Vênus e as demais críticas feitas pela comunidade transgênero e transexual estadunidenses, destaco que a Bella, sendo uma militar ativa da MB, corria grandes riscos ao desfilarem sua beleza pela noite carioca. Como Vênus, ela também era muito passável, mas tal capacidade não a livraria de violências translgbtíficas, apesar de Silva (2017) defender que a passabilidade pode trazer alguma segurança, usando para tal afirmação as entrevistas de suas colaboradoras e o disfarce mimético dos camaleões na natureza. Como se as mulheres trans e travestis, ao se disfarçarem como fazem os camaleões, tivessem a capacidade de passarem despercebidas aos olhos da norma cisreguladora, invisibilizadora e exterminadora. Será que passariam mesmo?

Além disso, no caso da Bella, o simples fato dela se montar seria um grande motivo para expulsão ou afastamento do serviço ativo. Assim, concordo com Preciado quando ele nos diz que

Butler, ao acentuar a possibilidade de cruzar os limites dos gêneros por meio de performances de gênero, teria ignorado tanto os processos corporais e, em especial, as transformações que acontecem nos corpos transgêneros e transexuais, quanto as técnicas de estabilização do gênero e do sexo nos corpos heterossexuais. O que as comunidades transexuais e transgênero colocaram em evidência não é tanto a performance teatral ou de palco dos gêneros (crossgender), e sim as transformações físicas, sexuais, sociais e políticas dos corpos fora da cena; dito de outro modo, tecnologias precisas de transincorporação: clitóris que crescerão até se transformarem em órgãos sexuais externos, corpos que mudarão ao ritmo de doses hormonais, úteros que não procriarão, próstatas que não produzirão sêmen, vozes que mudarão de tom, barbas, bigodes e pelos que cobrirão rostos e peitos inesperados, dildos que terão orgasmos, vaginas reconstruídas que não desejarão ser penetradas por um pênis, próteses testiculares que ferverão a cem graus e que poderão, inclusive, ser fundidas no microondas (2017, p. 93-94).

Em sua performance, a Bella ainda não havia chegado a esse ponto de transincorporações. Entretanto, apesar de tal ausência, ela corria os riscos pelos motivos que já aponte. Não atentei para essas questões à época. Naquele dia o que

vi foi a beleza da montagem dela. Junto com os saltos altos, que a deixavam com 1,80 m, as *axós* elegantes e modernas, a *make-up* iluminada e a *picumã* super bem penteada transformavam o militar numa figura feminina glamourosa. Diferente dela, eu estava vestida com um coturno nos pés, uma saia lápis, blusa de gola rolê e um sobretudo vermelho até os pés. As *bichas* cariocas não entenderam o *look* e fizeram “carão” para meu visual. Entediada, deixei-as para lá e fui conversar com a Bella que elogiou minha montagem e disse conhecer aquele estilo. Conversamos o restante da noite e sem perceber começávamos uma amizade de longos anos.

Como ela conhecia as pessoas com quem dividia o *ilê*, visitava-nos em dias de festas: churrascos dançantes que organizávamos na laje. Num desses eventos eu calcei uma bota de cano longo e salto agulha que a Souza tinha. Foi a primeira vez que experimentei um *abatá* daquele, o que ficou evidente no meu andar tropeçante.

No referido dia, essa deselegância foi agravada pela quantidade de *otin*<sup>76</sup> que havia bebido e pela minha irritação com o pagode que tocava a noite toda e no volume máximo. Como tinha acabado de chegar do Recife, o *pop-rock* e o *indie-rock* das boates era o que queria ouvir, mas em todas as festas apenas eu curtia aquele estilo de som. Então descia para o andar de baixo e ficava ouvindo e dançando sozinha, exceto quando a Bella, numa das ocasiões, decidiu me fazer companhia.

O isolamento por antipatia foi além desse dia e fez com que me tornasse uma pessoa pouco querida no *ilê* dividido. Também me irritava com a presença de algumas *amapôas* nas festas pagodeiras. Isso acontecia porque certos *bofes* dos quartéis e navios eram convidados. Suas presenças numa casa com quatro *bichas* e muita cerveja obviamente terminaria em *braco*, mas, na minha cabeça, as *amapôas* presentes acabariam com nossas chances. Eram *ocós* conhecidos por ficarem com as *bichas* militares, inclusive correndo risco nos quartéis, porém jamais ficariam conosco na frente das garotas cis.

A mistura explosiva dessa desconfiança, junto com a música que detestava e o isolamento costumeiro causaram uma discussão enorme quando tentei pôr uma das *amapôas* para fora. Havia pegado ela beijando um dos *bofes* justamente no quarto que ocupava. Para mim aquilo foi a gota d 'água, então eu pedi para ela sair imediatamente. Todas as *bichas* ficaram perplexas e se posicionaram contrariamente ao meu pedido, mas uma delas se exaltou e subiu o tom da discussão. Percebendo o

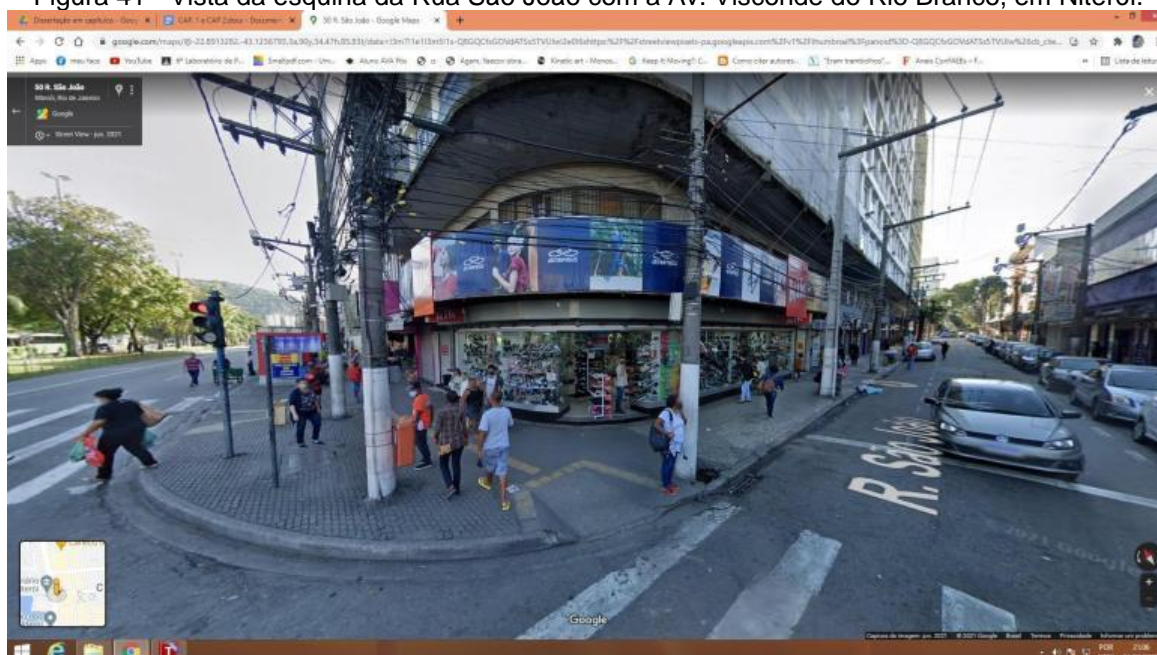
---

<sup>76</sup> Bebida alcoólica na Pajubá.

calor do momento, a Bella se colocou entre nós duas e parou a briga. Apesar da separação antes da violência física, as marcas psicológicas foram intensas. Juntamente com elas, a falta de apoio das amigas do *ilê* fez com que aquela fosse uma de minhas últimas noites no apartamento “festivo”.

Quando me acalmei, a Bella ficou conversando comigo e demonstrou seu repúdio pela atitude de um convidado querendo me agredir dentro de meu próprio *ilê*. Diante disso, ela sugeriu que eu saísse dali e me convidou para morar com ela. Pedi um ou dois dias para decidir e conversar com a Souza, que era uma espécie de mamãe, como as da série estadunidense *Pose* ou do documentário *Paris is Burning*. Como sempre, ela me ouviu com carinho e aceitou a decisão que tomei. Assim, dois dias após a briga, mudei-me pela quarta vez em menos de seis meses e fui dividir um *kitnet* no edifício de n. 11 da Rua São João, no centro de Niterói, a cidade que futuramente seria o palco de minhas maiores desventuras.

Figura 41 - Vista da esquina da Rua São João com a Av. Visconde do Rio Branco, em Niterói.



Fonte: Google Maps<sup>77</sup>

Habitando um espaço tão pequeno, qualquer conhecida se torna amiga ou inimiga rapidamente. Eu e a Bella desenvolvemos a primeira opção e nesse relacionamento o dia a dia arrancou a visão de MN-QS. A visão que tive dela no dia

<sup>77</sup> Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/R.+S%C3%A3o+Jo%C3%A3o+-+Centro,+Niter%C3%B3i+-+RJ/@-22.8909375,-43.1231687,17.75z/data=!4m5!3m4!1s0x9983c109e75fb1:0x9838edf48509400d!8m2!3d-22.8910265!4d-43.1188477>. Acessado em: 30 out. 2021.

em que nos conhecemos. No seu lugar eu não coloquei a imagem da *drag* da boate. Em vez disso, a via como uma travesti, mesmo que ela não fosse naquela época. Sua altura, por volta de 1,68m, os quadris levemente arredondados e a delicadeza dos pés e mãos eram destacados pela feminilidade que ela sempre possuiu. O andar, o sentar e o falar fizeram com que enxergasse a Bella e não o Guto. Assim, ela assumiu, apesar de ser mais nova, o lugar de mãe que a Souza ocupou brevemente.

Figura 42 - Mogares Doyân. (Des) Caminhando. Técnica e dimensões não informadas, 2020.



Fonte: Museari<sup>78</sup>

Com minha posição de boa filha, as aulas de salto alto, de *make-up* e de colocação do *picumã* começaram. A “mãe-professora” estava decidida a deixar meu visual *clubber* mais “feminino” e afastar aquele andar horroroso sobre os *abatás*, deixando minha postura sobre os saltos segura e elegante (Figura 42). Consequentemente, durante os momentos de convivência e de amadurecimento, uma imagem começou a se formar. A visualização de uma possibilidade até então considerada impossível: uma forma de ser travesti diferente da ideia que havia formado vendo as travas do Recife. Digo “vendo” apenas, porque não me aproximei de mulheres trans ou travestis o suficiente para mudar a imagem criada desde a infância. Isso só aconteceu após a chegada no Rio de Janeiro. Logo, as únicas

<sup>78</sup> Disponível em: <https://www.museari.com/mogares-doyan/mogaresdoyan01descaminando/>. Acessado em: 24 out. 2021.

imagens que tinha eram as seguintes: prostitutas que amanheceriam o dia bebendo e se drogando em pega-bebos, como a Gretchen, ou pessoas perigosas, cuja orientação era manter distância caso as encontrasse nas boates. Hoje, critico totalmente essa visão, mas na época tal tipo de discussão passava muito distante de mim e de muitas pessoas, inclusive as LGBTs.

Com esse preconceito, cheguei ao Rio e fui o transformando por meio do convívio com a nova "mãe-professora" e companheira de *kitnet*. Transformação que, finalmente, fez-me perceber que não era, nem nunca fui um homem *gay*. Na verdade, quando olhava diante do espelho e me sentia feliz com os cabelos de toalha ou com os sapatos de mainha, o que enxergava era uma travesti, não uma *bicha*.

A felicidade alcançada com as aulas fortaleceu a certeza da nova identificação. Além das lições de equilíbrio a cada passo, de delineado perfeito e da escolha do enchimento para o sutiã, fui apresentada a outras travestis. Experiência que também afastou a vergonha e o medo que sentia quando achava que poderia ser uma travesti e que acabaria como as *travas* que via no Recife. Conhecendo Jessica e Helen, que eram casadas, deparei-me com imagens totalmente diferentes daquela da Gretchen.

Apesar de também serem prostitutas, as cariocas me atravessaram de um modo distinto da recifense. Em 2002 não me dei conta, mas hoje, ao refletir sobre essas memórias, entendo que o medo e a vergonha associadas à Gretchen tinham relação direta com os treinamentos cisterroristas que minhas tias me impuseram. Problematizando essa questão, entendo que não há diferença alguma entre a travesti recifense e as cariocas. Todas as três eram trabalhadoras do sexo. Se bebiam ou não, se se drogavam ou não, se amanheciam o dia em pega-bebos ou não, isso não as diferenciava, nem poderia criar qualquer hierarquia entre elas. No final das contas, o ser travesti as colocaria diante das mesmas dificuldades. Então, o problema estava em mim e nos reflexos causados pelo controle e treinamento da minha performatividade.

No entanto, no referido ano não fui capaz de fazer essas reflexões e confiei no julgamento que fiz. Não o desconsidero, afinal é impossível. Ele faz parte do que vivi e me resta apenas problematizá-lo e contextualizá-lo para oferecer pistas da minha identificação enquanto travesti.

Encorajada por esse sentimento, fui além das aulas e aceitei as indicações para um novo passo, ampliando o que hoje também considero um ensinamento obtido com a ressocialização. Sim, do mesmo modo como fui treinada para ser um homem cis e

hétero, também fui ensinada a ser uma travesti, mas essa será uma questão discutida um pouco mais à frente. O que interessa agora é esse novo passo: a terapia hormonal, um estágio bem mais agressivo e transformador, pois não altera apenas os gestos corporais. Ele muda o formato do corpo e deixa pistas facilmente visíveis. Vestígios perigosos se a pessoa que os possui é um militar da MB.

Até a Bella me falar sobre Perlutan, Ciclo 21, Diane 35 e medicações semelhantes, não havia ouvido falar de terapia hormonal. Usados no controle de natalidade ou na reposição de estrogênio ou progesterona, esses fármacos são grandes conhecidos das mulheres cisgêneras, das transgêneras e das travestis. Como não fui designada ou não me identificava assim, seu conhecimento permaneceu distante até então.

Após uma breve explicação, a “amiga-mãe-professora” e conhecedora das sutilezas da hormonização indicou-me a prescrição e a posologia adequadas. A Perlutan foi a injeção escolhida devido a sua agilidade e grande carga hormonal. Inicialmente, seriam três injeções por semana durante 4 semanas, diminuindo gradativamente, até chegar a uma por semana. Temerosa, mas confiando na *expertise* de minha colega de *kitnet*, iniciei a TH.

No mesmo dia começamos o tratamento. O local de aplicação escolhido foi a coxa. As injeções não doíam, mas no final da primeira semana meus mamilos já estavam inchados, doloridos e sensíveis. Então veio o primeiro problema, as blusas que insistiam em mostrar, para toda Niterói e EN, volumes com formatos pontiagudos.

A artista visual Castiel Vitorino usa uma receita popular que envolve um item da culinária como alternativa para o surgimento desse volume e para o uso de hormônios sintéticos (Figura 43). Trata-se da cebola, hortaliça com a qual ela interage numa performance que representa a crença de que a cebola faz crescer o peito de moça. Conhecia tal crença, mas diferente da Vitorino eu segui com a Perlutan e achei lindo aquele volume na blusa. Então, com orgulho e confiança, segui usando as mesmas roupas, exibindo os peitinhos recém-nascidos. Despreocupada com a situação, ignorei os avisos das bichas que já estavam entendendo os perigos da transição que havia acabado de começar.

Figura 43 - Castiel Vitorino. Macete para crescer peito. Ação de 40 min. 2019

Fonte: Site Castiel Vitorino<sup>79</sup>

Em sintonia com os mamilos, o resto do corpo mudou. As pernas engrossaram, mas só percebi tal mudança depois que a Souza elogiou, no mesmo dia que chamou atenção para os mamilos. Como estava interessada nos efeitos rápidos da terapia, foquei nos seios e quando os vi crescer esqueci das outras partes. No entanto, elas mudaram e precisaram adequar-se à nova silhueta que ganhou força a cada semana. Os pêlos não combinavam com a forma que o corpo ganhava, então a Bella sugeriu entrarmos com a depilação. Com pouca grana, usamos giletes e a primeira área que raspei foram as pernas. Em seguida vieram as axilas, a região entre os seios e a virilha.

No quesito depilação, o que mais causou impacto foi a modelagem das sobrancelhas. O formato arqueado e fino em seu final transforma totalmente o olhar e o rosto. Já havia mexido na sobrancelha desde a época *clubber* em Recife, mas fazia isso com cuidado, afinal o rosto é uma área do corpo que não dá para esconder. Principalmente se ela vier acompanhada de uma sobrancelha de *amapôa*. Uma sobrancelha que jamais deveria ser usada por um homem militar, mesmo que ele fosse uma *bicha*. Orientação sexual que não pode existir nos ambientes regidos pela disciplina militar, muito menos durante o curso de especialização.

---

<sup>79</sup> Disponível em: [https://castielvitorinobrasileiro.com/perfor\\_macete](https://castielvitorinobrasileiro.com/perfor_macete). Acesso em: 07 set. 2021.

Figura 44 - Mogares Doyân. (Des) Desenhar. Técnica e dimensões não informadas, 2020.



Fonte: Museari<sup>80</sup>

Assim, com o corpo e a performatividade em transição, no dia 23 de janeiro de 2003 me apresentei à Diretoria de Hidrografia e Navegação (DHN) para iniciar o curso de especialização para cabos hidrógrafos. A fama que desenvolvi na EN chegou antes de mim. Os mamilos pontudos e a feminilidade ganhada com os hormônios foram os protagonistas dos últimos dias na EN e as notícias desse visual transgressor atravessaram a Baía da Guanabara chegando até a DHN.

Como estava morando no centro da cidade, essa transferência chegou em boa hora. Deslocava-me para o quartel caminhando e em cerca de 20 min alcançava a entrada da Base de Hidrografia da Marinha em Niterói (BHMN), o complexo onde está localizada a escola de cabos. Com esse trajeto, a Nikity City, como os niteroienses chamam sua cidade, me encantou.

Nas quentes noites do verão às margens da baía, a “mãe-professora” tratou de me apresentar outros pontos fortes da cidade: os homens. Devidamente iniciada nas práticas sexuais, senti-me totalmente excitada nessa nova empreitada. Ela também serviria de teste para avaliar se os resultados dos ensinamentos e das mudanças estéticas e endocrinológicas deixariam os ocós mais atraídos.

---

<sup>80</sup> Disponível em: <https://www.museari.com/mogares-doyan/mogaresdoyan03desdibujando/>. Acessado em: 24 out. 2021.



Pelo menos duas vezes por semana nos montávamos e saíamos para a “pegação<sup>81</sup>”. Certas ruas eram evitadas, pois eram dominadas por profissionais do sexo, que nos tratariam como *gays* montadas e nos colocariam para correr. Apesar da Bella conhecer a cafetina que mandava na rua, nossos passeios seriam malvistas, uma vez que essas voltinhas poderiam tirar clientes das outras travestis. Tal prática, também chamada de “função” ou “vício”, é odiada pelas travestis que se prostituem. Para muitas delas não há sentido no sexo sem pagamento. Então, ser pega fazendo pegação em ruas onde travestis trabalham é considerado uma falta grave e pode terminar em violência.

Tomando esse cuidado, seguíamos tranquilas e quase sempre tínhamos sucesso, como na ocasião em que dividimos um *bofe* "escândalo". Durante muito tempo rimos e comentamos sobre esse dia e sobre o nosso poder durante as “pegações” noturnas, o que confirmou o sucesso do “treinamento” e das mudanças corporais e de performatividade.

Em outra esfera, também recebia ensinamentos, mas não para andar direito sobre *abatás* de 10 cm ou para conquistar *bofes* niteroienses. Nas salas de aula da DHN aprendia como ser um CB-HN. Mudança na hierarquia militar que acontecia paralelamente a transição de gênero. Subversão que nessa narração é o ponto forte no estabelecimento do conceito de práticas artísticas corpo-cinéticas em libertação”.

No início do curso, as diferenças corporais não foram claramente percebidas, pois ainda estavam muito sutis. Hoje admito e reconheço o quanto fui inexperiente nessa época, desconsiderando, ao mesmo tempo, as dificuldades que enfrentaria transicionando enquanto cursava uma especialização e a impossibilidade de seguir na carreira militar me identificando como travesti. Uma identidade de gênero totalmente proibida na MB ou em qualquer outra força armada.

Alheia a essas questões, segui com a terapia hormonal e deixei a expressão de gênero feminina tomar conta da minha performatividade, levando a travesti que me tornara para dentro do quartel, uma falha gravíssima que traria problemas sérios mais adiante. Arriscando-me, colocava na bolsa itens de maquiagem como rímel, pó compacto e brilho labial. Usava-os durante as aulas e nos dias de serviço, criando

---

<sup>81</sup> Entre as pessoas LGBTI+, pegação quer dizer a busca por sexo.

uma imagem que, junto com os efeitos dos hormônios, despertou o interesse dos *t-lovers*<sup>82</sup> militares de plantão.

Um deles era um potiguar musculoso, loiro e calado que cursava a especialização de faroleiro. Ele foi um dos primeiros homens com quem transei dentro dos quartéis. Quem me passou as informações sobre ele foi uma *bicha* com quem ele já tinha tido um “casinho”, ou seja, era uma figura conhecida. De posse das dicas, investi nos olhares e na linguagem corporal e acabei dando sorte, pois ficamos no mesmo turno de serviço. Então precisei apenas esperar que ele percebesse meus olhares e decidisse respondê-los, o que aconteceu antes do que imaginava.

Na segunda noite de serviço arrumamos os colchões por trás dos armários do alojamento dos alunos MN-QS. O local ficava numa encosta e deixava tanto as salas de aula quanto o alojamento distante das demais instalações. Inclusive do dormitório geral, que não costumávamos usar em dias de serviço. Essa prática também deixava os alunos do serviço de guarda noturna mais a vontade. Não diria que havia sempre intenções sexuais nessa escolha, entretanto no meu caso e no do *bofe* faroleiro, tenho certeza de que o sexo influenciou tal escolha.

Com os colchões devidamente arrumados atrás dos últimos armários, eu fui dormir enquanto ele ficou com o quarto<sup>83</sup> de serviço das 20:00 às 00:00 h. Como de costume, quinze minutos antes do início do quarto seguinte, o militar do quarto atual tinha que acordar o seu rendeiro - aquele que tomaria seu lugar. Então às 23:45 h o loiro musculoso me acordou, mas dessa vez a próxima rendição não foi acordada com um toque no ombro ou com o chamado pelo nome: o potiguar *t-lover* usou a sua *neca de idê* para me despertar, batendo-a sobre meu rosto. Fiquei excitada e surpresa, pois não havíamos acertado nada. Apenas olhares e corpos tinham confirmado algum interesse durante o jantar daquela noite. Apesar da incerteza, não tive dúvidas quando abri os olhos e me deparei com aquela “visão do paraíso”. Sem temer, ao ver o que ele estava fazendo, me entreguei ao momento. Abri espaço no colchão da MB e deixei ele se deitar para me amar, morder-me, devorar-me e me preencher, por onde desejasse.

---

<sup>82</sup> Esse termo é usado para nomear os homens que curtem transar com travestis e mulheres trans sem envolver-se para além do sexo. Homens que nos cercam nas ruas ou em sites de programas.

<sup>83</sup> Quartos são as divisões de horários de serviço de guarda noturna na MB. São divisões de quatro horas, sendo o de 20:00 às 00:00 h e o de 00:00 às 04:00 h, dois deles.

Infelizmente, nossa primeira noite foi bruscamente interrompida por outro *t-lover* que buscava prazeres proibidos naquela quente noite de verão fluminense. Apesar dos sussurros e gemidos oriundos de nossa primeira transa, ouvimos passos e batidas do lado de fora do alojamento. Era o sargento vigilante do turno. Não foi à toa que ele decidiu fazer a vigilância justo no meu horário de serviço. Esse *t-lover* já vinha demonstrando interesse e como estava *viçosa*<sup>84</sup> por causa dos hormônios, não estava dispensando ninguém. Contudo, aquela noite era do potiguar, então tratei de dispensar o sargento e voltei para os braços, para as pernas e principalmente para a *neca odora*<sup>85</sup> do loiro *sarado*.

Tivemos outros encontros sexuais, inclusive nos banheiros, mas perdi o interesse quando ele começou a transar com uma *bicha* que também era aluna. Ela, apesar de ser *pintosa*, era discreta. Os *bofes a* adoravam por isso, afinal não dando *pinta* ela parecia amiga deles e não levantava suspeitas de relacionamentos. Diferente dela eu dava *pinta* mesmo e foi esse o gatilho para o início de diversas perseguições.

Entre os instrutores do curso, um deles era uma *bicha incubada*, mas logo descobriria o quanto ela foi amiga ao me livrar de uma das cenas que ligou o meu alerta para as perseguições. Estava na sala de aula quando esse sargento surgiu na porta e pediu ao professor para falar comigo. Quando saí, ouvi o seguinte: “você é uma louca Bazante. Vá ao alojamento agora e retire essa maquiagem do seu rosto, pois um homem da inteligência da DHN está subindo aqui para te pegar e te enquadrar no código de disciplina”. Ouvindo aquilo eu corri e ensaboei todo o rosto para retirar as 10 camadas de rímel que estava usando naquela manhã. Sem falar no *blush* e no *gloss* labial, outros itens proibidos para qualquer homem militar e que com certeza iriam render uns cinco dias na prisão do quartel. Feita a limpeza, só tive tempo de cruzar a porta da sala dos armários, pois o carrasco já estava no corredor externo à minha procura. Era um Suboficial sério que imediatamente chamou meu nome e começou a conferir meu rosto à queima roupa. Nitidamente decepcionado por não ter encontrado o que procurava, ele me dispensou e desceu para seu escritório, enquanto eu caminhava de volta a sala de aula com as pernas cambaleando e rezando por ter aquele sargento *incubado* para me salvar.

---

<sup>84</sup> Termo que usamos na Pajubá para dizer que a libido está alta.

<sup>85</sup> Usamos *odara* para dizer que o pênis é grande.

No mesmo dia, com discrição, agradei a ele e passei a ter mais cuidado. Tanto que acabei o curso com as melhores notas da turma em duas disciplinas, o que me rendeu um prêmio escolar e em sexto lugar entre os 30 alunos da turma.

Ao final do ano, sai de férias e fui passar 20 dias em Recife. Como a terapia hormonal estava a todo vapor e o corpo respondia como esperado, o desejo de mostrar as *bichas* da Elfos que não era mais uma *clubber* e sim uma travesti falou mais alto. Para satisfazer tal desejo, as malas embarcaram cheias de saltos, vestidos justos e curtos, calças *carrot*, bolsas e um par de *picumãs* que havia comprado da Bella. As lentes de contato verdes também fizeram essa viagem, mas de todos os detalhes dessa lembrança, o cabelo curto foi o que me fez refletir sobre as normalizações de gênero que ainda acompanhavam minha autoimagem.

Esse ponto específico, o corte de cabelo, pode ser observado numa fotografia feita nessas férias e utilizada numa prática artística corpo-estática compulsória (Figura 45) que realizei a partir dela. Imagens que me fizeram recordar o quanto esse período representa a libertação que proponho quando o nomeie como Corpo-Instante em Libertação. Na fotomontagem “Corpos-corte controle”, a sobreposição de uma imagem ao lado de painho com outras de cabelos cortados atualmente no meu salão de beleza, oferece referências para entender a construção do conceito de Corpo-Instante Compulsório. Poderia ter usado apenas a fotografia, que inclusive foi retirada de uma impressão em azulejo de 2015 do artista visual Chico Ludermir<sup>86</sup>, mas quando a emoldurei com os chumaços de cabelo quis destacar a afirmação da imagem masculina pelo repetido corte de cabelo.

Como cabeleireira, há anos atendo alguns homens que mensalmente retornam ao salão para se livrar dos poucos centímetros de cabelos crescidos. Desde criança, clientes como esses são levados aos barbeiros pelos pais e lá aprendem que precisam cortar seus cabelos curtos. Prática que aconteceu comigo, como destacado nos relatos da época de criança. Sempre entendi esse ritual como uma atitude claramente masculina, porém foi durante a pesquisa, quando mergulhei nos estudos de gênero, que entendi que o corte curto não é apenas uma atitude “masculina” ou uma escolha

---

<sup>86</sup> O Chico usou essa fotografia impressa em azulejo e com intervenções das retratadas para compor a Exposição “Mulheres: nascer é comprido”, 2015. As meninas do livro “A história incompleta de Brenda e outras mulheres”, do mesmo autor, ofereceram-lhe fotografias. Depois de imprimi-las nos azulejos, ele pediu que cada uma fizesse intervenções nas impressões antes delas irem para o forno. Quando ficaram prontas, elas foram para o prédio da FUNDAJ Derby e ficaram expostas em meio às obras. Depois que a exposição saiu de cartaz eu ganhei essa produção do artista e tenho-a até hoje. Durante a pesquisa eu procurei a fotografia original para usá-la como disparador, mas como não achei-a, acabei fazendo um registro da impressão do Chico e usei-a na minha fotomontagem, não apenas para trazer memórias à tona.

estética (SILVA, 2017), mas participa efetivamente da repetida construção da performatividade daqueles que querem e precisam identificar-se como homens cis<sup>87</sup>.

Figura 45 - Brenda Bazante. *Corpos-corte controle*. Fotomontagem. 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Essa imagem também é importante devido a companhia de meu pai. Um homem que tendo nascido entre a primeira e a segunda metade do Séc. XX, foi educado e criado para agir conforme as normas de gênero de sua época. Um pai que poucos anos antes dessa fotografia me levou a um puteiro, mas que hoje entende, ao seu modo, a minha identidade e respeita-me como filha. Ah! Ele adora o Zé Carlos,

---

<sup>87</sup> Mais a frente, retomo essa questão quando relato a decisão de cortar meus fios na altura dos ombros.

meu marido, e quando a máquina fotográfica capturou o instante das férias de 2003, ele não fazia a menor ideia de que um dia eu lhe daria um genro.

Essas relações de respeito que ocorrem atualmente me deixam muito feliz, mas quando olho para a impressão do Chico Ludermir<sup>88</sup> e me vejo ao lado do painho, o sentimento é outro. Fico entristecida porque nas férias a vontade de dar “pinta” com as *bichas* das boates falou mais alto e devido as inúmeras saídas acabei não dando a atenção que minha família merecia naquela breve visita ao Recife. As amigas *clubbers* adoravam e aprovaram os novos visuais, mas minha família ficou sem entender como um filho que estava servindo à MB voltou de férias usando lentes de contato verdes e com o corpo em transformação.

Ao fim dos 20 dias retornei ao Rio de Janeiro e precisava ser enviada a um navio. Como havia obtido um bom resultado ao final do curso de especialização, eu pude escolher onde iria servir. O Navio Hidrográfico Amorim do Vale (H35) era encarregado de fazer as viagens de pesquisa no litoral norte-nordeste, destino que, sendo pernambucana, o tornou uma escolha interessante. Assim, em 16 de março de 2003, agora com pequenos seios de hormônio em vez de mamilos pontiagudos, os volumes das pernas, do bumbum e das maçãs do rosto levemente arredondados e uma fama que antecedeu a minha chegada, embarquei como CB-HN naquele que seria o primeiro dos três navios por onde passei à serviço. Um dos palcos de breves amores e transas intensamente vividas e de performatividades que abalaram as estruturas da MB.

Coincidindo com meu embarque no H35, o antigo diretor do curso de Hidrografia e Navegação assumiu o comando do navio. Detalhe que mais a frente fará uma grande diferença devido a postura que assumi a bordo. A fama que ganhei na DHN chegou antes de mim e os futuros colegas já sabiam quem havia embarcado. Entre eles o CB-HN Vitor, que chamava carinhosamente de Lilica e foi um grande e querido amigo desse período. Ele me apresentou a todos no novo local de trabalho e apontou os bofes *t-lovers* e aqueles com quem precisava ter cuidado.

Antes das aventuras nesse novo navio começarem, eu e a Bella passamos por uma situação difícil e perigosa na *kitnet* niteroiense. Em um final de tarde de 2003, cheguei em casa após vir direto do trabalho. Quando virei no corredor do edifício percebi que a nossa porta estava arrombada. Fiquei em choque e liguei para a Bella.

---

<sup>88</sup> Essa fotomontagem foi feita a partir de uma impressão em azulejo que integrou a expo “O nascer é comprido”, do artista visual Chico Ludermir.

Assustada com a notícia, ela perguntou o que havia sido furtado, porém não tive condições de responder, afinal não havia sequer entrado na *kitnet*.

Depois que ela me acalmou dizendo que viria imediatamente para casa, acabei encontrando forças para entrar na nossa casa. Lá dentro, imediatamente dei falta do computador que havia acabado de trazer de Recife. Juntamente com ele, os ladrões roubaram outros eletrodomésticos, os únicos itens de valor que possuíamos no espaço de 16 m<sup>2</sup>. Estarrecida com o que acabara de ver, sai dali e fui ao encontro da síndica que me orientou a procurar a polícia para fazer um boletim de ocorrência.

Correndo para a delegacia do bairro, comecei a chorar pensando no esforço que tinha feito para comprar aquele computador e na forma ridícula e baixa como ele havia sido furtado. Será que o arrombamento aconteceria caso a *kitnet* fosse ocupada por héteros? O descaso da síndica estaria envolvido com a nossa identidade de gênero? Com essas questões em mente, fiz o boletim, mas o tratamento dado pelo policial me desencorajou totalmente. Ficou claro que eles não iriam nos ajudar. Minha *pinta* disparou o preconceito deles e saí da delegacia com muita raiva. Era um cabo da MB e poderia prendê-los por desacato, mas isso só pioraria as coisas. Então voltei ao prédio para esperar a Bella.

Quando nos encontramos a minha “amiga-mãe-professora” ficou chocada, mas agiu rápido. Providenciou escoras feitas com enormes sacos de roupas para proteger a porta arrombada. Em seguida ligou para algumas amigas pedindo ajuda e abrigo. Não conseguimos nada naquela noite desoladora. Assim, com medo, tristes e desesperançosas percebemos que não poderíamos fazer mais nada, a não ser tentar dormir.

Na manhã do dia seguinte não fomos trabalhar e continuamos contatando as amigas para conseguir um espaço, pois havíamos decidido que ali não ficaríamos. À tarde, um amigo sargento ofereceu seu apartamento como moradia temporária. Com essa oferta, fomos à praça para contratar um transporte para as poucas coisas que haviam sobrado. O prédio para onde iríamos também ficava em Niterói, mas só chegamos à noite, horário em que não era autorizada a entrada de mudanças. Desesperadas e com nossas poucas coisas amontoadas em cima de uma pequena van, começamos a chorar.

O que aconteceu a seguir é a prova que a vida nos dá do quanto ela é cíclica. Em meio às lágrimas e aos gritos na portaria, o meu telefone toca. Era o Souza perguntando o que havia acontecido. Assim que contei tudo, a *bicha* amiga

prontamente nos ofereceu um espaço. Um cantinho na casa que agora tinha um quarto vago após a saída de outro morador. Emocionada, contei para a Bella e seu amigo que tínhamos um lugar para onde ir. Subimos na van e dissemos ao motorista para se dirigir ao bairro de Alcântara, em São Gonçalo. Abracei minha amiga e voltamos para casa que havia morado a poucos meses, a casa que foi testemunha de meu isolamento e da briga por causa das *amapôas*. A casa que pouco tempo depois testemunharia o passo que selaria o caminho sem volta da transição que havia começado em Niterói.

### 3.4 NÃO SOU UMA GAY MONTADA, SOU BOMBADA COM O SILICONE V-1000: CORPO FEITO, REFEITO E DESFEITO

Não é fácil retornar a um ilê depois de tê-lo deixado como deixei o que dividia com a Souza e outras *bichas*. Alguns meses depois de ter partido, fui tomada por sentimentos de decepção e vergonha por ter tido que voltar daquela forma. Entretanto, também existiu felicidade e alívio nesse retorno, pois sabia que ali estaria segura. Com essa confusão sentimental, fui saudada pela “mãe” daquela casa, que acolheu suas novas “filhas” com os braços abertos, como havia demonstrado no telefonema salvador.

Na época não percebi, mas ao narrar essa memória entendo que a tristeza envolvida no retorno tem relação com as representações que associei aos dois *ilês*, levando em conta a forma como performei o gênero em cada um deles. Quando morei com o Souza pela primeira vez era uma *bicha clubber* recém-chegada de Recife que não conseguia conviver com as outras moradoras da casa. Diferente desse espaço, na *kitnet* niteroiense tive uma relação divertida e afetiva com a Bella, pois lá transicionei, abandonei o gênero masculino e a performatividade de *bicha pintosa*, identificando-me como uma travesti.

Dessa forma, compreendo que a tristeza que me tomou ao subir as escadas do ilê foi oriunda de uma sensação de retorno ao modo de vida do marinho que ali morara, um retorno à temporalidade corpo-instante compulsória. Voltando a morar com o Souza, numa posição de “filha”, lembrei-me do comentário crítico que ele fez na sua visita à *kitnet*. Assim, enquanto subia as escadas de acesso à casa, me perguntei se voltando a ser sua “filha”, ele interferiria com comentários negativos



acerca da transição de gênero. Se ela se oporia ao meu desejo de continuar sendo a “filha/aluna” da Bella. Afinal, mesmo que o Souza desejasse me fazer retornar à performatividade com a qual me conheceu, a linha separatória entre a performatividade bicha e a travesti já havia sido cruzada. As ampolas de Perlutan, as caixas de Diane 35 e a sensibilidade de meus mamilos confirmava tal deslocamento.

Figura 46 - Brenda Bazante, Fotografia montada. 12 x 20,66 cm, 2003.



Fonte: acervo pessoal.

Junto com as medicações e com as reações corporais, alguns itens trazidos de Niterói reforçavam meu desejo de seguir em frente, afastando-me da silhueta do corpo masculino e da performatividade que o caracterizavam. Entre eles uma peruca de fios naturais loiros com 60 cm de comprimento (Figura 46). *Picumã de equé* que a Bella havia me vendido. Fiquei encantada com o look que alcancei com ela, afinal me ver no espelho como uma loira de cabelos longos e lisos foi um passo enorme para alguém que havia acabado de transicionar. Um pouco antes, havia comprado uma outra peruca, mas essa era curtinha, morena e de cabelos curtíssimos que lembravam os penteados lisos da Enne e da Gladis. Também tive uma ondulada de comprimento médio, pouco abaixo dos ombros com um tom de marrom belíssimo, mas nenhuma dessas duas me deixava feliz, *sexy* e bela como a loira.

Um pouco antes de voltar a morar em Alcântara, através da Bella conheci a Lana, que comandava a rua onde as travestis e trans trabalhavam em Niterói. Meu interesse em conhecê-la foi estimulado pela experiência que decidi fazer na prostituição. Quando comecei a gostar dos resultados da TH, me identificar com as mudanças de performatividade e adorar os looks femininos alcançados com roupas e com a *make-up*, passei a considerar a possibilidade de ter que um dia trabalhar como prostituta.

Sem ter a menor noção de onde estava me metendo, encarei aquela oportunidade como uma espécie de “estágio de puta”. A Bella acertou tudo e eu fui autorizada a “descer<sup>89</sup>”. Entretanto, após a conversa delas houve o assalto e tivemos que sair da Rua São João, adiando um pouco o início do novo “trabalho-estágio”.

Na casa de Alcântara eu voltei a dividir o quarto com o Souza e a Bella ficou com o outro. Desde a outra vez em que morei naquele ilê havia percebido que a Souza não era uma daquelas pessoas apegadas às coisas. Tanto que não se importou com o estrago que fiz em sua bota de cano longo e salto 15. Diferente dela, a Bella era muito ciumenta com suas *axós* e evitava ao máximo qualquer empréstimo. O que lhe chateava ainda mais era saber que alguém usou algo seu sem a devida autorização. Desconhecendo essa característica do humor da nova companheira de ilê, a minha antiga “mãe” usou calças compridas e blusas dela, aumentando a tensão e disparando discussões entre as duas.

---

<sup>89</sup> Para uma nova garota começar a trabalhar nas ruas é preciso que a cafetina autorize. Chamamos essa chegada à rua de “descer”.

O empréstimo desautorizado foi facilitado pela ausência de chaves para trancar as portas dos quartos. Percebendo que estavam mexendo em suas axós, a Bella tomou a decisão de fazer uma chave e passou a trancar o quarto ao sair para trabalhar. Quando percebeu essa nova rotina no dia a dia da casa, o Souza ficou com ódio e elas tiveram outra discussão. “Será que tem ladrona aqui para você fechar a porta do quarto”, disse ela. “Eu fechei porque estão mexendo nas minhas coisas sem ter me pedido”, respondeu a outra. Depois desse dia elas “não se bicaram” mais, deixando-me dividida entre as duas, entre duas “mães”.

Minha situação era a seguinte: dividia o quarto e a cama com uma e recebia orientações e me identificava mais com a outra. Nesse cenário decidi finalmente começar o “estágio” nas ruas de Niterói, mas antes disso fiz um pequeno teste lá mesmo em Alcântara. Montada com o *picumã de êque* marrom, desci algumas noites para ver como me saía. O bairro não tinha pontos nem cafetinas, logo não tinha tradição de ser um local próprio para a prostituição, facilitando meu teste.

Figura 47 - Vista da Avenida Jornalista Roberto Marinho, em Alcântara/São Gonçalo e próxima à casa que dividia com a Bella e a Souza.



Fonte: Google Maps<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/Av.+Jorn.+Roberto+Marinho+-+Alcantara,+S%C3%A3o+Gon%C3%A7alo+-+RJ,+24451-715/@-22.8248306,-43.0016001,17.25z/data=!4m5!3m4!1s0x99907e4cb38925:0x6840a2a25729a9bc!8m2!3d-22.8254439!4d-43.0077175>. Acessado em: 30 out. 2021.

Durante uma semana eu circulei pelas ruas próximas (Figura 47). Montada não era reconhecida pelos vizinhos, então fiquei à vontade achando que essa não seria uma questão com a qual eu precisaria me preocupar, a opinião da vizinhança. Normalmente, travestis em trabalho sexual costumam ter amigas por perto, como demonstrado por Aldana Gabriela Chocobar com suas amigas Marcela Salina e Natalia Navarro (Figura 48). Dessa forma, no primeiro dia Souza e Bella também se montaram e vieram comigo, mas logo as encorajei a manter uma certa distância, visto que não queria concorrência.

Figura 48 - Autoria desconhecida. Aldana Gabriela Chocobar. Fotografia, dimensões não informadas, 1997.



Fonte: Fondo Aldana Gabriela Chocobar do Archivo de la Memoria Trans<sup>91</sup>.

Como Moira (2018) descreve, homens em carros são clientes potenciais. Existem aqueles em cima de motocicletas que têm coragem o suficiente para estacionar e conversar com uma puta travesti, mas os caminhantes são uma grande exceção. Assim como ela em sua estreia na prostituição, eu fui aprendendo sozinha a identificar esses detalhes, afinal quando se trata de prostituição, “não tem curso ou livro que te ensine nada, é tudo na marra e na coragem” (MOIRA, 2018, p. 22). As companheiras de primeiro dia, uma “mãe” e a outra “mãe/professora”, eram tão inexperientes quanto eu nesse quesito. Estamos falando de *trabalho* aqui e não de

<sup>91</sup> Disponível em: <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo/unidad/2641>. Acessado em: 04 out. 2021.

*pegação*. Se fosse esse o caso, as duas teriam muito o que me ensinar, mas em se tratando de trabalho, estávamos todas no mesmo barco.

Apesar da inexperiência eu não desisti e segui, ao modelo da argentina Maria Del Valle Ogas (Figura 49), fazendo algumas poses e olhares que pudessem ser interessantes para os motoristas que passavam. Logo no primeiro dia, bem ao lado da Bella e da Souza, um carro parou. Dentro dele o *bofe*, que à primeira vista pareceu interessante, perguntou se eu estava ali fazendo programa. Sem jeito e baixinho, disse que sim. Não sei se foi a minha timidez, o volume da voz, o vestido curto, justo e vermelho, a *make-up* ou o penteado do *picumã*, mas o fato é que ele me mandou entrar em seu carro. Ao ouvir a resposta, olhei para as meninas que estavam a poucos metros. Fazendo sinais com a cabeça e com as mãos, ambas disseram que eu fosse e ao abrir aquela porta iniciei o “estágio” pra valer.

Figura 49 - Hector Sparza. Maria Del Valle Ogas. Fotografia, dimensões não informadas. 2004.



Fonte: Fondo Maria Del Valle Ogas no Archivo de la Memoria Trans<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Disponível em: <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo/unidad/137>. Acessado em: 04 out. 2021.

A primeira coisa que me chamou atenção ao entrar no “corre-corre” foi o quanto o bofe, ou melhor, o cliente era “gostoso”. Do jeitinho que eu gostava: alto, braços e pernas grossas e de barba por fazer. Com uma voz grave, ele me olhou seriamente e perguntou; “qual o seu nome”? Respondi dizendo a verdade, sinceridade considerada um erro para algumas. “E quanto você cobra?”, falou ele, mantendo aquele olhar que estava me deixando excitadíssima. Tão excitada que nem havia pensado no preço e na maior de todas as regras desse *trabalho*: cobrar antecipado.

Bem, essa é a hora do gaguejo e da dúvida inerentes à inexperiência. No meu caso a situação piorou porque não havia referência de preços para comparar. A ausência de outras travestis trabalhando na região garantiu isso. Em sintonia com o relato de Moira (2018), que cobrou R\$ 20 para o seu primeiro, eu também gaguejei e cobreí o mesmo valor, que, do mesmo modo que ela, achei ter sido muito. Em questão de um mês descobriria que uma puta experiente cobraria R\$ 30 num programa completo, logo os meus vinte reais talvez tenham sido justos para uma iniciante. Detalhe que o cliente percebeu, apesar de ter concordado e perguntado para onde poderíamos ir.

Não conhecendo os motéis do bairro, levei ele para uma rua escura perto de onde estávamos. Depois de estacionar ele afastou os bancos, espalhou-se e procurou minha boca com a sua boca, retirando todo o batom carmim que cuidadosamente havia passado. Nossa! Um beijo logo de cara. Aquela realmente não era uma típica noite de trabalho para uma puta travesti, mas, como era um estágio, deixei rolar. Depois disso a história seguiu como de costume para todas, ou seja, “eu só precisando fazer o que já sabia de cor dos banheiros e *dark rooms* da vida” (MOIRA, 2018, p. 23). Com a diferença de que, no meu caso tive a sorte dele ter sido paga, afinal não cobreí antecipado e praticamente todos os clientes mudam após gozar. O interesse na *trava* praticamente some, deixando o pagamento comprometido. É justamente isso que a regra do “cobrar antecipado” quer evitar, um calote ou a diminuição do valor.

Com a experiência adquirida no “estágio” em Alcântara, segui para as ruas do centro de Niterói. Conhecia apenas a Lana, que de cara me perguntou: “você *azuela*<sup>93</sup> as *mariconas*<sup>94</sup>?”. Diante de minha negativa, ela disse qual seria meu ponto e as garotas que normalmente ocupavam aquele espaço. Por meio de sua explicação, eu

---

<sup>93</sup> Roubar na Pajubá.

<sup>94</sup> Termo usado no meio LGBTI+ para designar pejorativamente os clientes.

entendi que a rua era dividida entre aquelas que *azuelavam* e as que não e por mais incrível que pareça, o local mais frequentado pelos clientes era justamente onde se concentravam aquelas que davam a *elza*<sup>95</sup> neles.

O local designado pela *cafetina* ficava no cruzamento entre as ruas São João e Visconde de Itaboraí, em frente à Praça São João. Essa região fica bem no centro da antiga capital do Estado da Guanabara e na época em que morei por lá o entorno da praça era movimentadíssimo. Durante a noite, suas ruas ficavam repletas de travestis, mulheres cis, mulheres trans e homens cis, todas/os trabalhadores sexuais.

Quando decidi entrar no universo da prostituição, passei a ter um terceiro expediente, pois o trabalho na MB seguia normalmente. Dessa forma o dia começava às 04:30, quando acordava e me preparava para pegar a condução das 05:00, de Alcântara para o centro do Rio. Largava às 16:30 e começava o caminho de volta que terminava lá pelas 17:50, se o trânsito estivesse bom. Uma vez em casa, jantava e começava a montagem para a noite de *lavoro* na Rua São João. Chegava lá por volta das 20:00 e, dependendo do movimento, encerrava o dia às 00:00. Não descia todos os dias da semana, afinal havia o serviço de guarda, mas quando exercia os três expedientes essa rotina diária me deixava extremamente cansada, apesar de haver prazer com alguns clientes.

Juntamente com a fadiga e o gozo, a experiência como puta despertou o desejo de ter volumes corporais aos moldes dos de Kelly e Helen, ou mesmo a beleza da Paulete com seus 2 m de altura. Essas três mulheres tinham corpos “feitos” com silicone. As regiões dos quadris, pernas, bumbuns e seios eram arredondadas e preenchiavam as roupas com curvas que eu nunca teria, mesmo que tomasse todo o hormônio do mundo. Quando eu comecei a TH, a Bella havia me falado do uso de silicone, mas naquela época essa não era uma possibilidade cogitada. O contato com outras travestis mudou minha decisão. Fiquei encantada com aqueles corpos e disse para mim mesma que teria aquelas curvas, mesmo que elas selassem o destino que estava traçando.

Mudar o corpo com hormônios e procedimentos estéticos, como a depilação, gera um visual impactante, porém a aplicação de silicone nos quadris, no bumbum ou nos seios é uma transformação de outro nível, ou como digo nessa pesquisa, é uma movimentação corporal expressiva, é cinética. Na maioria dos casos, os seios que

---

<sup>95</sup> Idêntico a *azuelar*.

surgem com a TH são pequenos e reduzem consideravelmente de tamanho caso a pessoa interrompa o uso das medicações após um curto período de seu início. Quanto à estética corporal, as mudanças também são reversíveis, a exemplo da depilação. Exceto pelas técnicas feitas com o uso de laser, os pelos retirados com lâmina, máquina de corte ou cera depilatória, voltam a crescer em poucos dias. Diferente desses procedimentos, os volumes alcançados através do silicone dificilmente serão perdidos, passando a integrar a silhueta do corpo onde foi dolorosamente injetado, caracterizando tal movimentação como radical.

Ciente dessa questão e disposta a arcar com as suas consequências, tomei a decisão de modelar meu corpo com o Óleo V-1000, o tipo de silicone injetado pelas *bombadeiras*<sup>96</sup>. Decidi que era hora de acelerar o passo da caminhada que havia começado após a TH. Decidi, com tal movimentação, que minha performatividade abandonaria definitivamente a posição estática compulsória imposta pelos gêneros inteligíveis e pelo corpo-sexuado. À luz dos conceitos que desenvolvo nessa pesquisa, decidi que daquele dia em diante teria um corpo muito mais cinético.

Conversando com as travas que conhecia, fui orientada a procurar a Raquel, uma das melhores referências que tínhamos no Rio. Quando liguei para me informar sobre valores e marcar um horário, ela sugeriu que eu colocasse dois litros e cobrou R\$ 300 pelo serviço com o óleo dela. Os materiais como seringas, agulhas e a cola seriam por minha conta. Comprei tudo que precisava e em uma semana surgiu a oportunidade. Justamente nesse momento tiraria as primeiras férias depois que embarquei no H35, um intervalo de trinta dias que se tornaram perfeitos para a realização do procedimento. Assim, no mês de fevereiro de 2004, peguei um ônibus e fui até o bairro de Santíssimo, vizinho do famoso Bangu, mudar não apenas meu corpo, mas a minha vida.

Do mesmo modo que a metáfora de caminhada e a ideia de movimento corporal propostos nessa narrativa, o deslocamento que precisei fazer para chegar até a Raquel, é muito simbólico e significativo. Enquanto escrevo essa experiência, fui pesquisar no *Google Maps* e descobri que a distância entre os bairros de Alcântara/São Gonçalo e Santíssimo/Rio de Janeiro gira em torno de 70 e 80 km, um

---

<sup>96</sup> As pessoas que oferecem o serviço de aplicação de silicone industrial são chamadas de bombadeiras. Até hoje, todas que eu conheci ou soube que existiam são travestis experientes e com alguma formação na área de saúde. Geralmente técnicas de enfermagem.



percurso que precisava de 3 linhas de ônibus para ser feito e, usando esse tipo de transporte, pode levar cerca de 3 horas para ser concluído.

Refletindo sobre a dificuldade imposta pela distância e pelo meio de transporte que utilizei, percebo que esse cenário representa a inércia inerente às mudanças que fazia em conformidade com a performatividade travesti, ou seja, o quanto meu corpo e o contexto em que ele estava inserido dificultavam tais transformações. Entretanto, na época não fiz essas considerações e não tendo acesso a tecnologias como o *Google Maps*, não fazia ideia da dimensão da distância. Embalada pelo balanço oferecido pelos buracos da rodovia, devaneei acerca do corpo que desejava, sem perceber que aquele deslocamento representava a ruptura com um corpo que, segundo o meu entendimento e o das demais travestis, ainda estava aprisionado a uma silhueta masculina. Estava estagnado e estático, apesar da estética corporal e da TH terem provocado algumas mudanças.

Chegando à Santíssimo, a Raquel estava me esperando em frente à sua casa/clínica. Uma vez dentro do quarto que ela usava para o procedimento, eu entendi o motivo do espaço ter um muro bem alto e do marido ficar rondando o local. Havia uma cama de casal e embaixo dela um saco plástico preto. Quando perguntei para que servia aquilo, ela me deu a resposta que fez a “ficha cair”: “mulher, esse saco é para *desaquendar* teu corpo se tu não resistir ao óleo”.

Obviamente eu gelei dos pés à cabeça ao ouvi-la dizer aquilo. Inclusive porque enquanto ela me respondia o marido apareceu no quarto e começou a me olhar firmemente após trancar a porta atrás de si e se colocar numa postura de segurança. Nesse instante ficou claro que não havia possibilidade de retorno. Eu iria ser *bombada*<sup>97</sup>, mesmo que houvesse o risco de morte durante o processo.

Sem saber muito bem o que fazer, entreguei-lhe os materiais, tirei as roupas e deitei de bruços na cama, conforme suas instruções. Ela começou a preparar uma bancada auxiliar organizando as seringas de 10 ml e as agulhas de uso veterinário. Entre os produtos que me pediu, estavam as ampolas de xilocaína, que ela prontamente injetou nas minhas nádegas para diminuir as dores causadas pela entrada do silicone naqueles músculos e na região dos seus entornos. Em seguida, algumas marcações foram feitas no bumbum e nos quadris, marcas que a orientaram no decorrer da modelagem de meu corpo.

---

<sup>97</sup> Termo que usamos para a injeção do óleo no corpo.

Observando atentamente o quarto, o segurança intimidador, as marcações, as seringas que agora estavam cheias de óleo V-1000 e as agulhas que a velha *bombadeira* havia começado a injetar ao redor da área selecionada, fui tomada por um misto de excitação e pavor. No *mix* de euforia e medo, meu coração começou a acelerar. Uma dor de cabeça enorme surgiu e uma ânsia de vômito se instaurou. Ligada na situação e percebendo o meu desespero enquanto injetava todo o conteúdo da primeira fila de seringas responsáveis por modelar meu quadril esquerdo, a travesti-*bombadeira* e ex-enfermeira gritou de lá: “Calma bicha. O que você comeu antes de vir para cá?” Tentando me manter tranquila e segurando um pano que me fora entregue para apertar, respondi que havia comido ovos fritos com pão na chapa. Ao ouvir isso, ela rapidamente saltou da cadeira. “Você é uma *fraca do ori*. Onde já se viu comer ovos num dia de *bombaço*. Eu vou parar. Vou esperar um pouco e ver se você melhora, viu. Outra coisa, hoje vou pôr apenas dois copos em cada lado. Você não aguenta tudo e vai modelar melhor”, disse a *bombadeira*.

Figura 50 - Imagem do documentário Bombadeiras



Fonte: Site Dois Terços.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Disponível em: <http://www.doistercos.com.br/documentario-bombadeiras-sera-tema-de-debate-no-dia-do-orgulho-lgbt-em-salvador/>. Acessado em? 07 out. 2021.

Dada a bronca, ela começou a me acalmar. “Tu és bonita *mona*, jovem. Não pode fazer besteira. *Aquenda* e respeita as *indacas* das mais velhas. Silicone é um *babado* sério e se a *bicha* morrer aqui eu tenho que dar um jeito. Entendeu?”

Nessa fala estava implícita a presença do marido/segurança e a triste realidade envolvida na aplicação de silicone industrial. Se alguém morresse ali naquele quarto não haveria enterro, não haveria aviso à família, não haveria socorro. O que haveria seria a *desova*<sup>99</sup>. Cenário que revela o perigo e o paradoxo envolvidos nessa prática: um movimento corporal que é mortal por um lado, mas é vital por outro, uma vez que a grande maioria de mulheres trans e travestis o realiza desejando embelezar o corpo e conseguir clientes. Com isso, trabalhar e viver, mesmo tendo que caminhar na fina linha que separa vida e morte, na agulha da seringa da bombadeira.

Entendendo esse cenário, fiz um esforço enorme para me acalmar. Então tomei água e conversei um pouco. Também pedi, falando baixinho, para o bofe sair do quarto. Poucos minutos depois, estava melhor e o procedimento recomeçou. Porém, enquanto sentia aquele líquido viscoso penetrando na minha carne, enquanto sorria por saber que o corpo magro e sem curvas estava acabando, enquanto percebia os quadris se avolumando a cada seringa injetada, algo terrível aconteceu: a Raquel puxou o êmbolo de uma delas e o espaço reservado para o líquido se encheu de sangue. Acidentalmente ela tinha pegado uma veia.

Essa é uma situação extremamente perigosa. A *causa mortis* recorrente no uso de silicone industrial. Percebendo o que houve, a sábia *bombadeira* usou todo seu conhecimento e rapidamente tirou a agulha do músculo. Para minha sorte e devido a experiência adquirida após tantos anos *bombando*, a Raquel puxava o êmbolo no sentido contrário da aplicação para verificar se tinha pegado uma veia ou não. Caso houvesse pressão ela injetava, mas se o êmbolo atendesse ao puxado e enchesse a seringa de sangue, ela retirava a agulha da carne imediatamente. Caso contrário, injetaria o óleo na corrente sanguínea, causando uma parada cardíaca imediata ou em poucos dias.

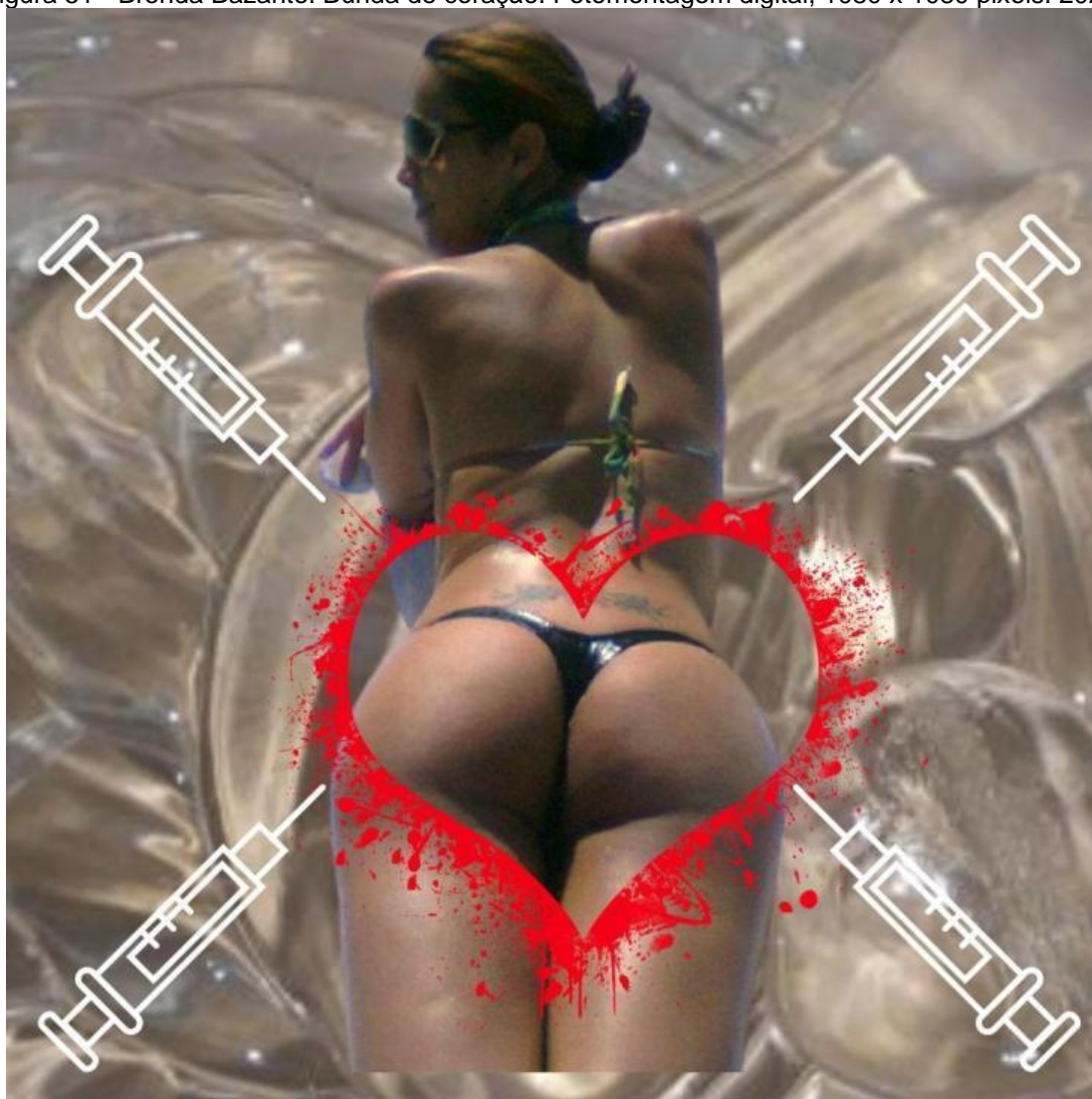
Provavelmente eu estava totalmente tomada pelo desejo daquelas curvas, afinal permiti que o processo continuasse depois do ocorrido, apesar de ter ficado apreensiva e com medo do que estaria por vir. Nessas condições, que alternativa eu tinha? Ficar com apenas um lado do corpo arredondado? Deixar aqueles copos

---

<sup>99</sup> Expressão usada para o desaparecimento do corpo por parte dos assassinos.

restantes para a segunda aplicação? Ou seguir adiante e aguentar a dor que começava a surgir? Decidi pela última, depois que o local onde houve o erro foi isolado, o que comprometeu levemente os contornos daquele lado do corpo. Feito isso, começou o momento mais intenso, a modelagem pós aplicação. Com toalhas quentes e as palmas das mãos, a Raquel seguiu deslocando a massa de óleo V-100 aplicada nos quadris e no bumbum, dando o formato corporal que a deixou conhecida: a bunda de coração.

Figura 51 - Brenda Bazante. Bunda de coração. Fotomontagem digital, 1080 x 1080 pixels. 2021.



Fonte: Acervo da autora.

Finalizada essa parte, ela usou o último produto que havia pedido: cola Super Bonder, a única substância capaz de fechar os buracos deixados pelas grossas agulhas de uso veterinário. A esta altura a dor era tamanha que nem sentia o ardor causado pela ponta do tubo que entrava buraco adentro, deixando para trás a cola

que acrescentava queimação a coletânea de incômodos insuportáveis para muitos, mas totalmente aceitáveis para aquelas que, como eu, decidiram correr o risco de injetar um óleo usado para dar brilho em pneus como forma de avolumar, sensualizar e embelezar o corpo.

A volta para casa foi difícil, pois decidi fazer o mesmo trajeto e para piorar, de ônibus. Depois de muito sofrimento viajando a enorme distância sentada sobre a parte de baixo das pernas, cheguei em casa e comecei a convalescência. Tinha combinado com uma *amapôa* do bairro uma ajuda durante os banhos e a alimentação. Ela esteve comigo desde o início, inclusive quando o Souza e a Bella chegaram em casa naquela noite pós-*bombaça*. Ao me ver deitada com o inchaço e a coloração características de um procedimento cirúrgico, elas tiveram certeza da minha decisão. A partir daquele momento não havia possibilidade de retorno para o Júnior. Com os hormônios, a depilação, a *make-up*, os *picumãs* de *êque* e agora com o corpo “feito”, definitivamente a Brenda Bazante existia. Definitivamente, não habitava mais um corpo estático. Ele agora era cinético e estava em libertação

Passados os 15 dias do repouso eu voltei a Santíssimo para a segunda sessão. De cara, fui avisada que haveria diferenças no resultado. O problema é que o silicone injetado anteriormente forma uma camada sobre os músculos, impedindo a xilocaína de agir, o que significa dor, muita dor. Além disso, para minha surpresa a cola também não tem o mesmo desempenho, fato que percebi quando o procedimento acabou e iniciei o retorno para casa. Sentada do mesmo modo e no mesmo transporte, vi que minha calça jeans estava molhada. Quando pus a mão para investigar, percebi que o banco estava cheio de óleo, ou seja, eu estava literalmente vazando.

Desesperada e sem conseguir falar com uma das “mães”, cheguei ao *ilê* chorando e passando mal. Não era só o silicone que estava vazando, era meu corpo perdendo volume. Era meu sonho de feminilidade saindo pelos buracos que não fechavam, mesmo que injetasse tubos e tubos de cola. Só depois de algumas horas de muito choro e compressas quentes, o vazamento passou. As “mães” e a *amapôa* enfermeira estavam ao meu lado, consolando-me. Nos dias seguintes, não tive muito tempo para processar a multiplicidade de sentimentos que me acometiam. O carnaval estava chegando e a vontade de mostrar o corpão falou mais forte. Era a oportunidade perfeita para testar na prática os efeitos que um corpo mais avolumado e arredondado poderia ter sobre os homens.

Os impactos sobre mim mesma já estavam sendo testados desde a primeira aplicação. Contrariando as recomendações de repouso, quando estava sozinha no *ilê* levantava e colocava um macacão de veludo vinho. A textura do tecido e seu formato justo me permitiam visualizar como as curvaturas dos quadris e do bumbum haviam aumentado, gerando uma imagem pessoal que me deixou extremamente satisfeita e com a certeza de ter feito um bom investimento pessoal quando optei pelo silicone injetado. Restava agora ver como os bofes reagiriam ao corpão que agora possuía.

Sendo um bairro populoso, Alcântara tinha seu pólo carnavalesco. Em 2004, ele foi instalado no final da rua. Mesmo com os riscos do pós-procedimento, coloquei uma micro saia, um top e calcei um salto agulha de 10 cm para “cair” no samba. Essa atitude poderia pôr em risco a modelagem feita pela Raquel, afinal é preciso um período razoável de descanso na posição horizontal, a fim de garantir que o óleo V-1000 se adapte à musculatura<sup>100</sup>, evitando que ele se movimente e saia do local aplicado. São inúmeros os casos de mulheres trans e travestis que têm seus corpos deformados justamente por essa movimentação indesejada do silicone.

Considerando tal perigo, me expus aos ocós que estariam naquelas ruas bebendo e se excitando ao ver as mulheres sambando. Entre os observadores estavam um casal formado por um homem e uma mulher, ambos cis. Eles viram a Bella arrasar no rebolado e aplaudiram-na. Enquanto isso, discretamente o bofe demonstrou interesse, direcionando-me um olhar que eu já conhecia. Aproveitei a oportunidade e dei uma voltinha desinteressada para que ele pudesse avaliar o “material”. Voltando a olhá-lo, percebi que a estratégia deu certo, mas a *amapôa* o puxou e eles foram embora.

Alguns minutos mais tarde, reencontrei-o e desta vez ele estava só. Era essa a oportunidade que precisava. Minutos depois estávamos indo para o *ilê*, onde transamos de forma selvagem. Quando ele foi embora percebi o quanto a ida ao carnaval e a transa haviam me afetado. Meu bumbum estava todo vermelho e um volume havia se formado na base da coluna. Certamente reações das tapas que, apesar dos danos ao silicone, ofereceram-me uma pista do quanto aquele corpo havia se tornado capaz de excitar um homem.

---

<sup>100</sup> Sobre essa ideia existem dissensos entre as mulheres trans e travestis. Umas acham que o óleo transforma-se virando uma espécie de gelatina. Entretanto, é crescente o número de meninas que acreditam que a substância mantenha-se com a mesma textura, inclusive pela forma como ele apresenta-se por ocasião de sua retirada. A cirurgia que vem a cada dia vem sendo mais procurada por aquelas que fazem uso dessa forma de aumentar os volumes do corpo.

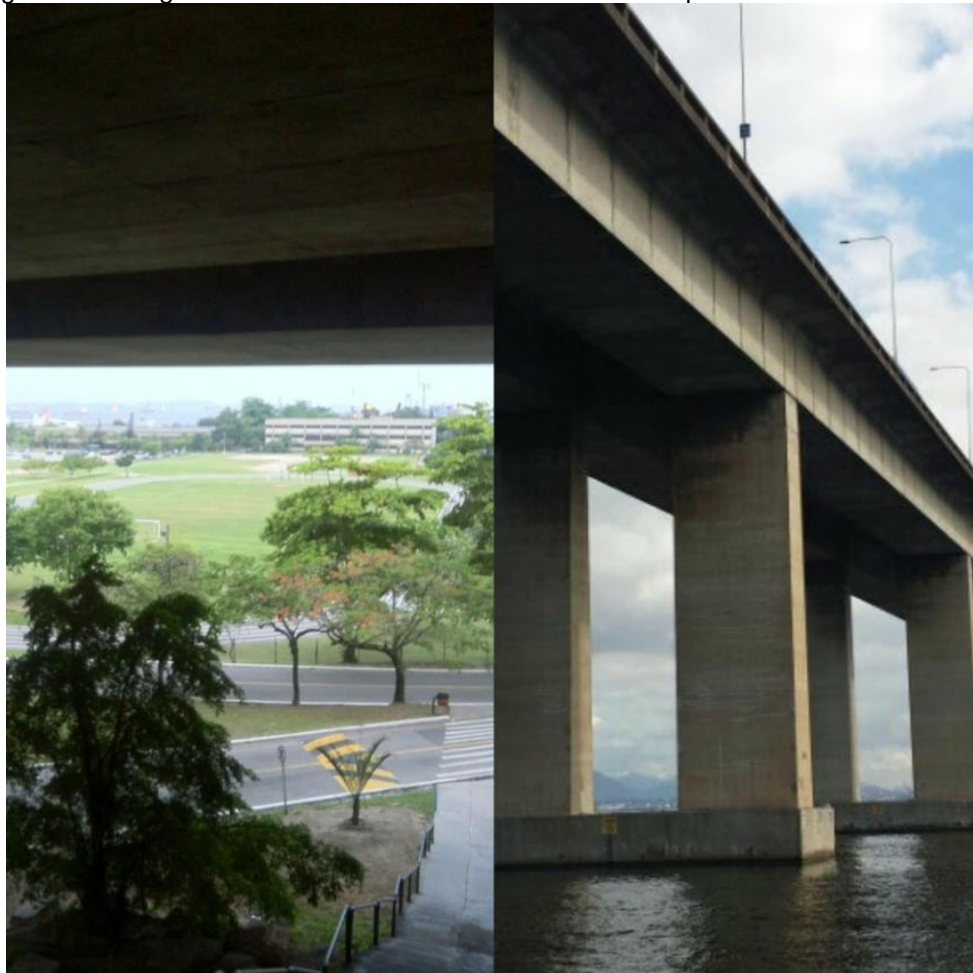
Estaria agora pronta para voltar às ruas de Niterói? Teria agora o mesmo desempenho que Helen, Kelly e Paulete? Os clientes ficariam mais interessados em mim? Teria alcançado o empoderamento e a certeza de Moira (2018) acerca do trabalho sexual? Poderia eu seguir seu posicionamento e também dizer que “definitivamente, agora eu era outra e estava disposta a pagar o preço, quer dizer, cobrá-lo, ganhar pelo que eu soube aprender, pelo desejo que me coube atizar?” (MOIRA, 2018, p. 34). O tesão que despertei no bofe do carnaval seria sentido por outros? Com o corpo turbinado pareceria mais interessante para eles? Meu desempenho seria melhor do que o de antes do procedimento? Para além do sexo e do trabalho sexual, como ficaria minha relação com as “mães” agora que estava performando corporalmente e mais intensamente a identidade travesti? E quanto a mim mesma? Estaria feliz com a aparência alcançada? E a MB? E a minha família em Recife? Essas foram algumas das perguntas que surgiram com o fim da convalescença. Momento no qual outra situação causou um tremendo alvoroço na relação que tinha com Souza e Bella.

Ainda que saíssemos juntas para algumas festividades, o clima no ilê permaneceu ruim e por fim nos separamos. O seriado *Pose* oferece um vislumbre dessa problemática através das discussões da *Blanca* com a *Electra*, duas das “mães” da produção televisiva estadunidense. Quando elas tinham que dividir o teto, as brigas eram frequentes e no fim uma das duas sempre tinha que sair, forçando as filhas a escolher um lado. Do mesmo modo que as personagens, a lealdade desenvolvida na minha convivência com Souza e Bella fez com eu tivesse que escolher uma delas. Não sei dizer se foi o desejo de continuar recebendo os ensinamentos ou a afetividade criada no chão frio do antigo *kitnet* que influenciou a decisão que tomei, mas acabei decidindo pela antiga companheira de Niterói. Assim fiz a sétima mudança em menos de três anos.

Alguns dias após a saída da convalescência e da mudança de *ilê*, voltei para o Navio Amorim do Valle, que estava atracado na Base Naval do Rio de Janeiro, o quartel que tem aquela enorme escadaria sob a Ponte Rio-Niterói, um desafio enorme para alguém recém *bombada* (Figura 52). Desconsiderando esses riscos, em março de 2004 coloquei uma calça jeans que permitiria qualquer uma/um ver o quanto tinha mudado. Assim fui para bordo do navio. Como já havia chamado atenção com os resultados da TH, os olhos de todos estavam sobre mim, foco que me agradava. Um

sentimento oposto era sentido pelos oficiais do navio que mais tarde iniciaram as perseguições que levaram à minha “expulsão” do H35.

Figura 52 - Imagens da escadaria de acesso à BNRJ e dos pilares da Ponte Rio Niterói



Fonte: Foursquare<sup>101</sup>

Em cima da ponte, fora,  
sou uma gostosa.  
Embaixo da ponte, dentro,  
me veem como a horrorosa.

Em cima, travesti,  
me sinto *amapozada*.  
Embaixo, militar,

---

<sup>101</sup> Disponível em: <https://pt.foursquare.com/v/complexo-naval-do-mocangu%C3%AA/4f0a22ebe4b026656ffbb369>. Acessado em: 09 out. 2021.



tento fazer a linha ocó.

Em cima, bombada,  
arraso com o corpão.  
Em baixo, uniformizada,  
me sinto uó.

Começo a descida,  
um degrau de cada vez.  
A base da ponte aparece e  
quem sabe com ela venha alguma timidez.

O corpo dói.  
Um degrau de cada vez.  
No meio da escadaria,  
a Ponte se agiganta,  
mas não vem a sensatez.

Me agarro no corrimão,  
pois sem elasticidade  
segue a dor no corpão.  
Ajudaria uma muleta,  
ou quem sabe uma mão.

Termino a descida.  
Agora a Ponte é uma gigante.  
Maior que ela  
preciso ser.

O coió está a frente,  
mas não devo temê-lo.  
Pior foi descer a escadaria e  
me sentir afundando lentamente.

Se posso descer  
um degrau de cada vez,  
consigo lidar  
com esses bofes sem temer.

Primavera de 2021.  
Brenda Bazante

Nesse cenário de exposição, de vigilância e de antipatia por um corpo considerado incompatível para o serviço militar, minhas idas e vindas ainda estavam longe de acabar. Não obstante a recente mudança de *ilê*, assim que cheguei à bordo descobri que o navio fora escalado para um levantamento hidrográfico pela costa da região Nordeste. Então em 30 de março de 2004, vinte dias depois do retorno das férias; com dois litros de silicone recém injetados no corpo; me sentindo radiante e sexy; com dificuldades para subir escadas ou levantar algo pesado; arrumei as malas e parti junto com restante da tripulação do H-35 para uma jornada de dois meses e quatro dias percorrendo cidades como Natal, Aracaju e Maceió.

Desde o início da aventura, houveram romances, alegrias e crescimento profissional. Sim, por baixo da mulher que estava se revelando existia uma boa hidrógrafa em formação. Em meio às sondagens náuticas, às varreduras do fundo oceânico e aos mapeamentos da costa, exibia meu charme para os demais militares. Entre eles um bofe potiguar com quem me envolvi mais intensamente durante a viagem. Além dele, havia um cearense que trabalhava nos motores e não me dava “bola” alguma. Numa tarde em que estávamos atracados no porto de Aracaju durante a visita pública dos domingos, eu estava de serviço na popa<sup>102</sup> e o macho com cheiro de motor havia ficado responsável por acompanhar os civis pelo convés da embarcação. Antes da prancha ser abaixada conversamos um pouco sem imaginar que em poucos minutos ele testemunharia, lado a lado com um tenente do “podre”<sup>103</sup>, o comentário de uma visitante que chocou a tripulação e confirmou para mim o quanto estava “feminina”.

Esse trecho de minha história foi narrado por Ludermir (2016). O autor trocou o posto do oficial, usando “capitão” ao invés de “tenente”. Também alterou o modo

---

<sup>102</sup> Parte traseira de uma embarcação.

<sup>103</sup> Pessoa ruim ou do mal.

como o acontecido chegou aos meus ouvidos. Exceto por esses pequenos detalhes, o relato é verossímil e ele o escreveu assim:

Chegaram em Aracaju perto da hora do almoço do dia seguinte. Atracaram o navio para um serviço de sondagem da entrada do porto. O navio enorme chamava atenção e sua chegada fora noticiada no jornal local. Nos dias de domingo a embarcação ficava aberta para visitas.

Dentre diversos visitantes, entrou um casal com uma filha. Rodaram por todo o navio e fixaram os olhos especialmente n"o" marinheir"o" Bazante. Aproximaram-se do capitão do navio para tirar algumas dúvidas.

- É que minha filha tem muita vontade de entrar na marinha. Ela tem dezesseis anos e está muito interessada em servir no navio com vocês.

- Sua filha será muito bem vinda em terra, mas acontece que em navios só servem homens, respondeu o capitão Gomes.

- Ah é?, perguntou a mãe quase indignada.

-E como eu vi uma marinheira de fuzil ali atrás? completou a filha.

O capitão empalideceu. E tentou explicar com uma gagueira aquilo que nem sabia nomear. Brenda, que não estava na hora, ouviu o relato do próprio capitão com todo o orgulho que podia. Fora confundida com uma mulher. O que para ela era o sinal de que estava no caminho certo, para o capitão era o que faltava para determinar a saída imediata de Brenda do navio e, posteriormente, da Marinha Brasileira (LUDERMIR, 2016, p. 170).

O "imediatamente" ao qual o autor se refere aconteceu pouco tempo após o retorno da viagem. O desastroso comentário da jovem sergipana se somou ao incômodo com a performatividade cada vez mais feminina que eu vinha apresentando desde o retorno das férias. Entre essas subversões e incompatibilidades com o perfil esperado para um militar, um detalhe importantíssimo merece destaque: a mudança na cor dos cabelos. Outro passo, desta vez muito largo, na movimentação corporal que fazia dentro da temporalidade biográfica corpo-instante em libertação.

Logo após o início da jornada entre as capitais nordestinas, comecei a clarear as madeixas. Entretanto, o limite do aceitável para uma ruptura com a disciplina militar dessa natureza, só aconteceu por volta de um mês após o retorno do H-35 ao Rio de Janeiro. Na ocasião, eu apostei alto e abandonei as tinturas capilares que alcançavam os tons de marrons, exibindo, para o pavor do comandante, fios descoloridos e platinadíssimos. Madeixas que representavam tanto uma subversão quanto uma indisciplina sem tamanho quando relacionadas com o corpo-sexuado e com a performatividade que precisava exibir à bordo. Sem saber o que fazer diante dessa situação, o Capitão-de-Corveta<sup>104</sup> que chefiava o navio ordenou que eu apresentasse, em uma semana, uma identificação oficial com aquela cor de cabelo. Temendo ser

---

<sup>104</sup> Posto da hierarquia dos oficiais da MB equivalente ao Major do Exército.

presa, fui ao Serviço de Identificação da Marinha e com a ajuda de um sargento que nem mesmo conhecia, saí de lá com a identidade atualizada.

Sentindo orgulho, medo, ansiedade e outros tantos sentimentos, subi os degraus que davam acesso aos alojamentos dos oficiais e apresentei o documento ao comandante. Saí de sua sala me sentindo bem, mas cerca de um mês depois fui desligada do H-35 e transferida para o Comando da Força de Superfície, o órgão que chefiava os navios de guerra da MB. Estava claro que nem mesmo a minha foto loira no RG e o bom desempenho nas atividades hidrográficas seriam suficientes para me manter no navio, pois no fim eu fui praticamente expulsa.

De volta à BNN, passei mais de uma semana zanzando pelo quartel até que os oficiais decidissem o que fazer comigo. Não era uma tarefa fácil, haja vista a fama e os informes da inteligência que acompanharam a minha transferência. A espera chegou ao fim no dia 13 de julho de 2004, quando me apresentei à Fragata Defensora. Normalmente os egressos do curso de especialização precisam passar pelo menos um ano nos navios da DHN antes de partirem para a marinha de guerra.

Minha saída antecipada pareceu estar envolvida com pelo menos três situações: a tentativa de me expor aos oficiais gerais, que transitavam diariamente na região onde os navios atracavam; colocar-me em contato com um serviço estranho àquele para o qual fui formada e, finalmente, forçar-me a pedir baixa. Na “Defensora”, fiquei pouquíssimo tempo. Um mês depois desembarquei. Seguindo a rotina de mudanças e transferências, fui enviada para outra Fragata, desta vez a União, que estava em reparos no Arsenal da Marinha e seria o último local da MB onde serviria.

Assim que pus meus pés lá, eles me enviaram para duas viagens curtas em outros navios e quatro meses depois saí de férias. Com esses trinta dias livres dos uniformes e da disciplina, mergulhei na performatividade travesti, saindo montada durante o dia e indo trabalhar nas ruas todas as noites. Mas enquanto vivenciava essa nova rotina, o cotidiano com a Bella se tornou difícil no pequeno apartamento de Alcântara. A rotina de trabalho noturna e os retornos à nossa casa nas madrugadas, também foram prejudicando a convivência entre nós duas. Estava claro que, enquanto puta e travesti, eu estava perdendo a atenção e a semelhança com aquela, que agora, era muito mais amiga do que “mãe”. Assim, numa noite após sua chegada do trabalho, conversamos e lhe disse como estava me sentindo e que havia recebido uma proposta para alugar a *kitnet* ocupada por outra travesti amiga. Alguns dias depois desse encontro, mesmo reconhecendo o quanto nossa amizade havia aumentado, nos

separamos e eu fiz a oitava mudança em menos de três anos. Voltei para o mesmo bloco onde ficava o *kitnet* que havia sido arrombado, apenas um andar acima.

“Carne nova atrai atenção, me disseram...”, escreveu Moira (2018, p.22) sobre o seu sucesso nos primeiros dias de rua. Confirmando suas palavras tomando como referência meu desempenho após o retorno às esquinas do centro de Niterói, agora com um corpo “feito”. Morando na Rua São João novamente, tudo ficou mais fácil e os *abatás* voltaram a deixar meu andar mais sexy, as pernas firmes e o movimento do bumbum, dentro dos vestidos e das calças justas, convidativo para o sexo. Várias “portas foram batidas” e umas atrás das outras elas confirmavam o sucesso que estava fazendo durante as primeiras semanas de exibição. Posso dizer que fiquei muito feliz com o visual alcançado, pois andava pelas ruas ventiladas do bairro com confiança. As outras *travas* elogiaram o trabalho da Raquel, exceto pela Kelly, que destacou em seu comentário o volume inesperado na base da coluna.

Tal detalhe corporal e a opinião não me pareceram importantes e não diminuíram os holofotes a mim direcionados. A performance atual fez com que as meninas agora me enxergassem como uma delas: puta e travesti. Foi aí que realmente comecei a trabalhar ao lado delas. Exceto por Jessica, a maioria das *travas* da rua, Lana, Helen, Paulete, Carol e Kelly já tinham colocado vários litros de silicone no corpo. Poucas de nós eram “feitas” apenas com hormônio. Raras eram aquelas que conquistavam a atenção dos clientes e o reconhecimento das demais apenas com cabelos longos e um rosto bem maquiado. A grande parte já havia sentido a dor do óleo V-1000, conquistando quadris, bundas, peitos e pernas volumosas e arredondadas.

As “siliconadas” olhavam com um certo desprezo para as “hormonizadas”. Era comum a afirmação de que “só era travesti quem tinha sentido a dor do óleo”. Assim, mesmo as “gatas” usuárias do Perlutan, do Androcur e de outras medicações, com sua delicadeza e feminilidade, eram menosprezadas pelas *travas* que tinham um corpo de “bambolê”<sup>105</sup>.

Elas não aceitavam essa discussão em torno de quem era ou não travesti. Estavam mais interessadas em “bater portas”<sup>106</sup> e ficar em dia com as cafetinas que

---

<sup>105</sup> Usávamos esse termo para chamar as mulheres trans e travestis que tinham vários litros de silicone na região dos quadris e bumbum, como se tivessem um bambolê nessa região.

<sup>106</sup> Na Pajubá esse termo significa garantir o programa com o cliente. O bater porta significa que a trabalhadora do sexo entrou no carro e foi fazer o programa. Nas ruas, algumas travestis ou mulheres trans fazem questão de bater à porta com força para fazer barulho e mostrar às demais que o cliente é delas.

garantiam a sua presença na rua, desde que pagassem as diárias, obviamente. No entanto, outro grupo sofria preconceito e discriminação, sendo perseguido tanto pelas siliconadas quanto pelas hormonizadas: àquelas que chamávamos de “*gays montadas*”.

Além da dor do óleo, outra característica demarcava o reconhecimento e o pertencimento ao mundo trans e travesti: a vida diária e cotidiana dentro dessa identidade e performatividade. Dia a dia que as “*gays montadas*” não vivenciavam. Elas eram assim chamadas porque durante o dia, em seus trabalhos, relacionamentos, vida familiar e social, eram homens cis *gays* ou *bichas*. A noite, para trabalhar, fazer pegação ou se divertir, se vestiam, se maquiavam e performavam como se fossem mulheres trans ou travestis. Por isso recebiam esse nome: “*gays montadas*”.

Definitivamente, essas pessoas não eram respeitadas e não podiam trabalhar, exceto se a cafetina autorizasse, o que era difícil, afinal a pressão das outras era imensa. O máximo que elas conseguiam era passar pela rua em direção às boates e mesmo assim as *travas*, principalmente as antigas, não deixavam sua passagem ser tranquila. “Já vai fazer *vício* né *gay montada*”, diziam algumas. “Já tá na *função* né *gay*”, gritava outra. “Vamos, vamos, se adianta *montada*”, alertavam aquelas mais antigas, demonstrando que estavam estressadas, eram atrevidas e estavam sem paciência devido ao fraco movimento de seu “ponto”.

Nesse contexto, algumas “*gays montadas*”, cansadas dessa perseguição e decididas que o “armário” ou o “baú” já não lhes cabiam mais, transicionavam, “botando a cara na rua”<sup>107</sup> devidamente autorizadas, tanto pela cafetinagem quanto pela transformação do corpo. Mudança que inicialmente seguia o ritual da TH e posteriormente incluía a aplicação do silicone ou colocação de próteses nos seios. A partir das entrevistas que realizou, Silva (2017) descreve o mesmo cenário. Segundo a autora,

Há uma afirmação recorrente entre as travestis da necessidade de possuir silicone nos seios para que a travestilidade seja considerada, legítima pelos pares, do contrário as mulheres trans ou travestis não poderiam reivindicar esse *status*, sendo tidas como um homem “afeminado”, o que é um tratamento pejorativo, de status inferior que abre espaço para a marginalização dentro do próprio meio (a marginalização radicalizada, porque praticada entre um grupo já marginalizado, ou seja, reproduzida entre pares)

---

<sup>107</sup> Expressão criada pela Youtuber Natasha Martory.

com possibilidade, inclusive, de culminar em agressões físicas entre elas (SILVA, 2017, p. 81).

Outros fatores que influenciavam o uso do Óleo V-1000, eram as complicações devido à posologia da TH feita sem prescrição médica. Tomando as medicações conforme o conhecimento desenvolvido pela ancestralidade, algumas travestis tinham sorte, mas outras desenvolviam e desenvolvem doenças graves, como trombose, podendo chegar ao óbito. Tudo isso para fazer com que essas corporalidades pudessem mudar de acordo com o desejo de aproximar a silhueta de seus corpos do modelo de mulher que cada uma tinha como referencial.

Refletindo sobre essas questões em torno do uso do silicone e da TH, concordo com o pensamento de Bento (2006) no tocante aos corpos das mulheres trans e das travestis serem feitos, refeitos e até desfeitos, constantemente e dolorosamente. Sendo este o movimento corporal mais expressivo da temporalidade biográfica corpo-instante em libertação. Um movimento que nutre e potencializa, através das diferenças de textura da pele, do volume das partes do corpo e do crescimento dos cabelos, entre outras características, a representação artística por meio das técnicas de volume virtual, esterimetria e cronofotografia, dentro das práticas artísticas trava transcorpocinéticas.

Infelizmente, aliada a essas transformações corporais, outra experiência vivida por um grande número de mulheres trans e travestis causa dores que nos ferem bem mais profundamente: as *colocações*<sup>108</sup> com o *padê*<sup>109</sup> e outras drogas químicas. Essa, diferente da dor provocada pelas mudanças no corpo, não devolve qualquer felicidade, principalmente diante do espelho. Pelo contrário, esta é uma dor causada pelo uso excessivo e descontrolado dessas substâncias, que, conseqüentemente, encerram a beleza e destroem sonhos.

### 3.5 COLOCAÇÕES, BAIXA E VOLTA PRA RECIFE: “QUEM NÃO CONHECE A BRENDA BAZANTE?”

A expressão “(des)transicionar” é usada para definir as pessoas trans e travestis que voltam a performar o gênero em concordância com a cisgeneridade,

---

<sup>108</sup> Uso de drogas na linguagem Pajubá.

<sup>109</sup> Cocaína.

abandonando todas as transformações corporais e de performatividade feitas após a transição de gênero. No meu caso e no de muitas pessoas que conheci desde que transicionei, pude observar que essa atitude ocorre devido a uma série de fatores, entre os quais posso citar a incompatibilidade com o novo cotidiano e suas dificuldades; a falta de certeza quanto a identidade de gênero assumida; questões de cunho religioso; falta de apoio da família; ausência de afetividade amorosa nos relacionamentos e até mesmo problemas de saúde.

Figura 53 - Foto com meu sobrinho, no retorno à casa de mainha no ano de 2005.



Fonte: acervo da autora.

Quanto a minha experiência, o último desses motivos acima citados foi a principal razão que causou a (des)transição que fui obrigada a fazer quando voltei para o Recife, um processo muito perturbador, confuso e triste, tanto para mim quanto para aqueles que me rodeavam. Algumas pessoas chegaram a achar que havia morrido e criaram uma página no *Orkut*, chamada “Quem não conhece a Bazante?”, onde escreveram diversas mensagens declarando o carinho e a saudade que sentiam de mim, como se realmente estivesse morta. Ao descobrir esse perfil, tive vontade de



rir e de chorar ao mesmo tempo. Então decidi agir, interagindo com a página. Com isso, os seguidores descobriram que estava bem, e viva, quando eu entrei nos comentários e comecei a escrever, como se tivesse renascido, para a surpresa e felicidade de todas/os amigas/os.

No lado familiar, apesar do retorno inesperado e desastroso, recebi todo o carinho que precisava. Não me apresentei a mainha, painho, irmãs, irmão, tias e sobrinhos como uma pessoa que havia se arrependido do que fez e agora seria um “homem” de novo. Voltei para casa revelando tudo que havia ocorrido e com um diagnóstico de dependência química. Ao lado dele, várias caixas de antidepressivos para dar continuidade ao tratamento que havia começado durante o mês que passei me recuperando numa unidade psiquiátrica militar. Tratamento iniciado após um dos piores episódios de toda minha existência, a já mencionada tentativa de suicídio num kitnet do 10º andar do edifício de n. 11 da Rua São João, em Niterói.

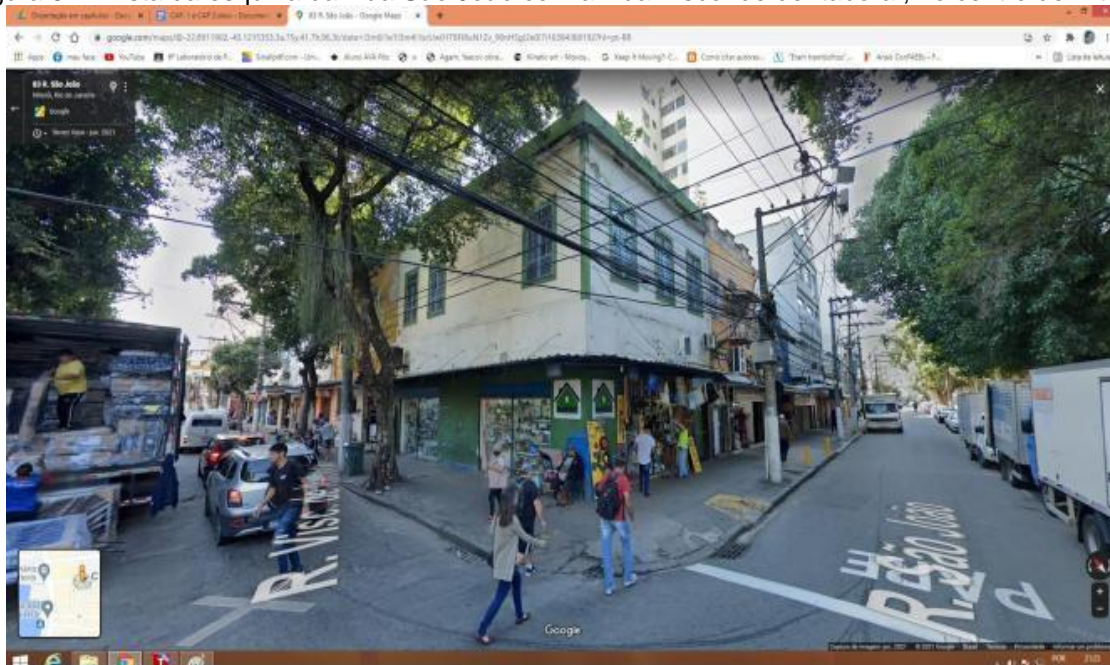
As sessões com as diversas psicólogas me motivaram a falar sobre o que havia passado, contando em detalhes como me identificava com o feminino e a vontade de mudar o corpo ainda mais na direção dessa forma de performar o gênero. Ao longo das conversas, eu também revelei os motivos que me levaram a cortar os pulsos com cacos de vidros de perfumes; como o tratamento estava me deixando bem e como estava aliviada por não ter cortado a carne tão fundo.

O hábito de relatar os acontecimentos dos últimos meses continuou no Recife. Nessa nova fase da terapia, os consultórios eram a sala de estar, a cozinha ou o quintal de casa. Meus parentes e alguns amigos íntimos assumiram o papel de ouvintes, conhecendo as experiências que me atravessaram após a mudança para o kitnet de Niterói e o mergulho na prostituição.

O ano era 2004 e estava me dividindo entre dois expedientes, um diurno na MB e outro noturno nas ruas do centro de *Nikity City*. Naquele tempo, algumas semanas já haviam se passado desde que fiz a oitava mudança de endereço - de Alcântara para Niterói. Estava ganhando confiança para “descer” para o “ponto” na esquina da Rua São João com a Visconde de Itaboraí (Figura 54), arrasando e “batendo portas”. Era o momento de aproveitar, enquanto era considerada “carne nova”. Além disso, a recente “bombaço” aguçava os sentidos dos transeuntes, que passaram a prestar mais atenção no corpo que eu havia dolorosamente adquirido. Mesmo com a pouca luminosidade e a penumbra da noite, eles podiam observar ou apreciar corpos que

exploravam a sensualidade como forma de atrair os olhares. Corpos que estavam ali para ganhar seu sustento e socializar<sup>110</sup> com outras travestis e mulheres trans.

Figura 54 - Vista da esquina da Rua São João com a Rua Visconde de Itaboraí, no centro de Niterói.



Fonte: Google Maps<sup>111</sup>

Refletindo sobre o horário e o local em que éramos procuradas, percebo que a escuridão das ruas quase desertas do Centro os ajudava a se manter na discrição, afinal não desejavam ser vistos conversando com uma travesti. Os cuidados para evitar os possíveis rastros deixados pela nossa presença também eram redobrados. Com isso, o uso de perfumes muito intensos, as marcas de batom nas roupas ou no corpo e o esquecimento de objetos, eram questões que causavam preocupações constantes, principalmente quando os programas eram feitos dentro dos carros de homens casados ou comprometidos com mulheres cis - a maioria dos clientes de mulheres trans e travestis, desde a minha experiência.

<sup>110</sup> Nesse sentido, digo que socializávamos porque em 2004 a precariedade a qual estávamos submetidas não garantia a segurança necessária para as saídas à luz do dia. Para muitas, os deslocamentos diurnos só aconteciam em caso de extrema necessidade. Nossa rotina era dormir durante o dia e viver à noite. Assim, grande parte das mulheres trans e travestis, principalmente aquelas que não eram “passáveis”, permaneciam dentro dos apartamentos ou nas casas das “mães”, esperando a noite chegar. Ela era bem mais gentil conosco e no esvaziamento das ruas e avenidas encontrávamos nossas irmãs, amigas e também as inimigas. Nesse cenário podíamos socializar, conversar, brigar, nos *colocar*, cuidar umas das outras, ou seja, viver.

<sup>111</sup> Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/Mercad%C3%A3o+de+Niter%C3%B3i/@-22.8912607,-43.1221952,18.5z/data=!4m3!1m7!3m6!1s0x9983c109e75fb1:0x9838edf48509400d!2zUi4gU8OjbyBKb8OjbyAtIENIbnRybywgTml0ZXLDs2kgLSBSSgl3b1!8m2!3d-22.8910265!4d-43.1188477!3m4!1s0x9983c14d3e8baf:0x2bc02c949ac573c9!8m2!3d-22.8910943!4d-43.1213597>. Acessado em: 28 out. 2021.

Como alternativa para camuflar vestígios do encontro e ter mais conforto na prática sexual ou qualquer outra atividade requisitada à trabalhadora, boa parte dos homens preferiam ir aos motéis da região. Tínhamos várias indicações de estabelecimentos, mas normalmente seguíamos para o mais próximo a fim de voltar andando para o ponto quando acabássemos o serviço. Nessa forma de atendimento, o encontro ficava mais caro, principalmente se o *bofe* fosse “fino” e quisesse um local elegante e requintado. Geralmente aqueles que queriam ir a um motel desejavam o “completo”, não apenas uma *boquete* ou uma “punhетinha”, serviços que poderiam ser feitos num carro. Então, os clientes que desejavam sexo anal, oral, um bom banho antes e depois, uma cama confortável - dependendo do motel - e outras práticas, geralmente escolhiam bem antes de sentar uma de nós no banco do carona.

Durante a procura, os faróis dos carros sempre eram acesos ao se aproximarem das trabalhadoras, prática utilizada para que o condutor do veículo pudesse fazer uma conferência final e decidir quem contrataria. Tudo isso depois de dar muitas voltas entre as esquinas e quarteirões ao redor dos “pontos”. Ficávamos atentas a esse movimento, pois sabíamos que em algum instante eles iriam parar e escolher a sortuda da vez. Feita a seleção, eles paravam ao lado daquela que despertava seu tesão e perguntavam o valor do programa, além de outros detalhes. Acertados o preço e as condições do atendimento, era só seguir ao local, que, dependendo da confiança no cliente, poderia ser a casa da mulher trans ou da travesti. Essa é uma das razões para alugar apartamentos na região próxima ao ponto. Conhecimento que aprendi durante a ressocialização, a reconhecimento e a reinvenção que fiz após transicionar.

Nesse contexto, outra questão que descobri, foi que o número de clientes pedestres era bem menor devido à exposição, uma vez que no interior dos carros eles estariam protegidos. Apesar disso, esses homens existiam e tinham seu papel no “ganha pão” de cada dia. Normalmente eles acertavam o programa e pediam que fossemos caminhando em direção ao motel na frente deles, estratégia para conseguir alguma discricão. Esses rituais, à pé ou de carro, eram os mais comuns na rotina das noites e através deles eu fui entendendo os meandros envolvidos no trabalho sexual, enredos que envolviam várias demandas para além do ato sexual propriamente dito.

Fantasias, sessões de psicologia, companhia, aventuras sexuais, troca de papéis, etc, compunham um sistema labiríntico de funções esperadas das prostitutas travestis e mulheres trans, mas uma delas com certeza traz consequências

potencialmente desastrosas a muitas dessas trabalhadoras, as *colocações*. Algumas prostitutas conhecem o mundo das drogas por meio de clientes viciados, descobrindo outra faceta da profissão, o uso de *padê* ao longo dos programas. Nos relatos de suas vivências como puta, Moira (2018) já denunciava essa situação. Descrevendo uma noite de *penação*<sup>112</sup>, quando parece que eles brotam do nada, ela chama a atenção para tal detalhe e para a forma como um cliente usuário a abordou: “um único interessado de fato, nariz sangrando de tanto *padê* que cheirou, querendo um completo no carro por vinte” (MOIRA, 2018, p. 37). Assim como ela, eu atendi homens nessa situação. Homens que, mais ou menos “colocados”, sempre apareciam. Quem já foi ou está atuando como, puta os conhece bem e sabe que muitos deles pagam mais para que as trabalhadoras sexuais os acompanhem nas *colocações*, deixando o programa mais lucrativo e elas potencialmente viciadas.

Nesse ponto da narrativa, já é do conhecimento de vocês que não me envolvi com drogas pela primeira vez nesse período. Porém, até então era usuária apenas de maconha e tinha experimentado cocaína pouquíssimas vezes, afinal em Recife o valor da grama era caríssimo e não havia um “produto” de qualidade. Diferente disso, no Rio de Janeiro era fácil encontrar pessoas vendendo os saquinhos de cocaína por valores acessíveis e bem menos misturados. Entretanto, num primeiro instante, não entrei em contato com elas para ter acesso a substância. Era uma época em que morria de medo dos morros, consequentemente não me arriscaria indo até um deles, mesmo que precisasse fazer esse deslocamento para poder comprar o *padê*. Dessa forma, ele chegou até mim por meio dos programas, sendo oferecido por um dos clientes interessados em companhia para uma noitada de *colocação*. No acerto do preço eles já perguntam: “você cheira?” Se a resposta fosse sim, a porta do veículo abriria imediatamente.

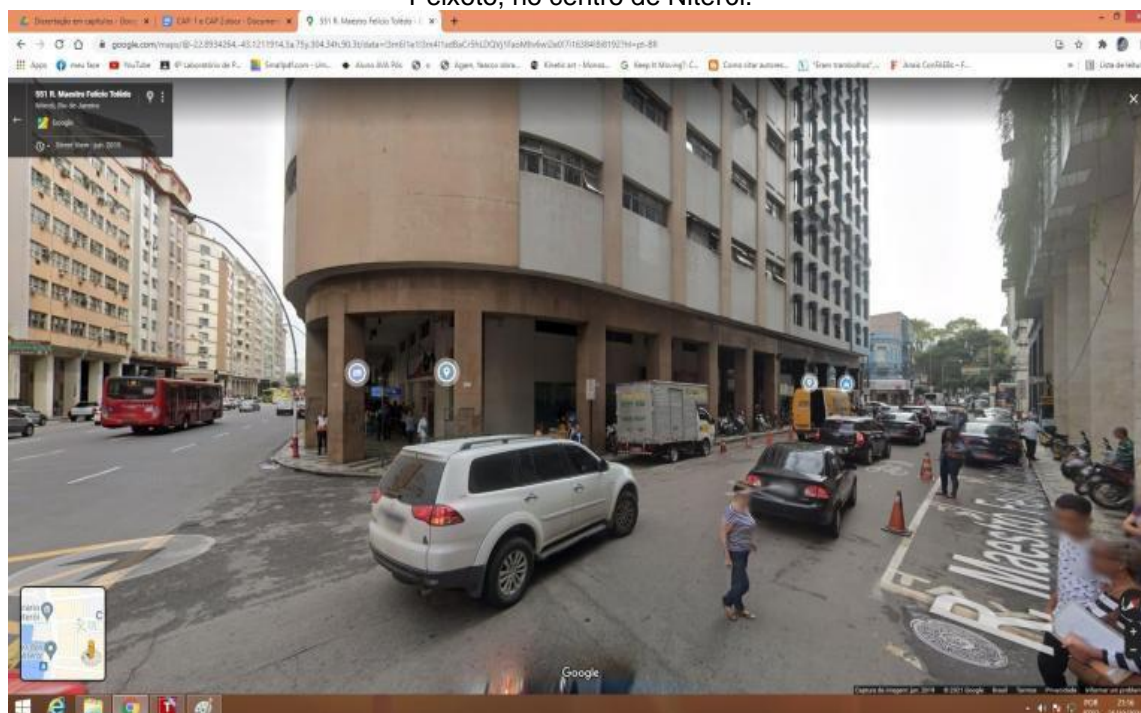
Depois de alguns programas com *colocados*, as sensações de poder, euforia e alegria, trazidas pelo uso da substância, os deixaram com um “sabor” mais interessante. Gostando e aproveitando cada oportunidade dessas, passei a “descer” super *montada* e belíssima, na expectativa de atrair algum *bofe* “colocado” pagante, obviamente, porque existiam aqueles que queriam trocar o *padê* pelo sexo, os chamados “viçosos”. Fugia deles e focava nos pagantes, mas como o seu número era pequeno, a vontade de me reencontrar com o “*glamour*” e o poder, trazidos após sugar

---

<sup>112</sup> Movimento fraco no ponto de prostituição.

o pó branco para dentro do corpo, falou mais alto. Foi assim que cansei de esperar por clientes viciados e passei a comprar a cocaína das prostitutas que a traziam dos morros e vendiam nas ruas do centro de Niterói.

Figura 55 - Vista da esquina da Rua Maestro Felício Toledo com a Av. Ernani do Amaral Peixoto, no centro de Niterói.



Fonte: Google Maps<sup>113</sup>

Por algum tempo consegui controlar o uso, uma vez que a terapia hormonal não era compatível com o uso de drogas químicas e, muito menos, com a quantidade de álcool e de cigarros que consumia conjuntamente. Os dias de pouco movimento eram convites à essas práticas “recreativas”/“relaxantes” e as ruas por onde trabalhava estavam cheias de pessoas vendendo as *colocações*. Bastava caminhar até uma delas e adquirir o que se desejava, de acordo com os tipos de paladar, olfato e bolso. Outra vista do *Google Maps* (Figura 55) me faz acessar as memórias dos passeios que dava com a Carol, uma das travestis que também moravam no prédio da Rua São João. Costumávamos caminhar quando não “pintava” programas e o caminho mais frequente levava às diversas barraquinhas, como aqueles “pega-bebos”

<sup>113</sup> Disponível em: [https://www.google.com/maps/@-22.893538,-43.1212134,3a,75y,318.93h,93.24t/data=!3m7!1e1!3m5!1saxySYKfCZzFpCgrdPCIsJw!2e0!6shhttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fpanoid%3DaxySYKfCZzFpCgrdPCIsJw%26cb\\_client%3Dmaps\\_sv1actile.gps%26w%3D203%26h%3D100%26yaw%3D66.68653%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i16384!8i8192](https://www.google.com/maps/@-22.893538,-43.1212134,3a,75y,318.93h,93.24t/data=!3m7!1e1!3m5!1saxySYKfCZzFpCgrdPCIsJw!2e0!6shhttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fpanoid%3DaxySYKfCZzFpCgrdPCIsJw%26cb_client%3Dmaps_sv1actile.gps%26w%3D203%26h%3D100%26yaw%3D66.68653%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i16384!8i8192). Acessado em: 26 out. 2021.

que a Gretchen frequentava em Casa Amarela. Como ela, eu e a Carol tomávamos uns goles de alcatrão com mel e limão para esquentar - quando o *aqué* estava *matin* - ou "dávamos" um *teco* - quando havia *aqué*, quando o nariz pedia e quando a *fissura* assumia o controle - acreditando que isso iria chamar o *axé* para os clientes.

Essa rotina de noitadas, regadas a *padê*, *otin* e *oxanã*, era bem difícil, pois estava servindo a MB e precisava cumprir o expediente. Como precisava chegar a bordo a tempo de tomar o café da manhã, costumava acordar às 0500h. No cotidiano do navio, a tripulação percebia que o rendimento das atividades que desempenhava estava caindo e a cada dia minha situação beirava o insustentável. O grande problema era que não conseguia deixar a "Brenda" do lado de fora dos muros dos quartéis e, dentro deles, ser o Cabo Bazante.

Apesar de não ir trabalhar com a peruca que usava para "descer", os fios de cabelos clareados num tom de loiro claríssimo, os seios crescidos, a sobrancelhas arqueadas, as pernas depiladas e o restante do corpo, que agora estava cheio de curvas e volumes, me acompanhavam até o navio. Essas transformações, transmutações (BRASILEIRO, 2020) ou transincorporações (SILVA, 2017) representam as movimentações de performatividade que fiz na temporalidade biográfica corpo-instante em libertação. Junto com essas características, a linguagem das ruas e a performatividade travesti insistiam em vir à superfície, mesmo que eu tentasse enterrá-las sob o uniforme de tecido mescla azul.

A função que assumi na fragata ajudou a passar o tempo de forma mais tranquila. Como auxiliar de navegação, eu tinha uma pequena sala na cabine de operações e permanecia o máximo de tempo que pudesse por lá. Corrigia os mapas cartográficos e atualizava a previsão meteorológica. Os prêmios recebidos no curso me ajudaram nessa tarefa, mas o que eles não podiam fazer era me livrar dos olhares e comentários repressores dos Oficiais da Armada<sup>114</sup>. Um deles, na época meu comandante direto, fez a seguinte pergunta para o sargento que me apresentou a ele: "O que essa coisa está fazendo aqui?" Soube dessa fala por outros. Ao ouvi-la percebi prontamente que as coisas não seriam fáceis para mim. Então me isolei na salinha de mapas.

---

<sup>114</sup> Oficiais formados na EN que estudavam para exercer atividades específicas ligadas ao funcionamento do navio. Como o período na EN era muito rígido, esses militares levavam essa postura para o serviço a bordo, normalmente sendo preconceituosos e hiper disciplinadores com as praças.

Nesse período, consegui ser escalada para poucos serviços noturnos. Era o momento do dia em que não havia expediente, logo a rotina a bordo ficava ligeiramente menos tensa, pois à noite apenas um oficial ficava conosco e se recolhia cedo. Diferentemente, a guarnição de praças escaladas era bem maior e quase sempre cheia dos conhecidos *t-lovers* da MB. Entre eles um carioca super descolado, com fama de *necudo*<sup>115</sup> e bom amante. O relato envolvendo esse militar se torna importante ao revelar como a transição foi afastando meu medo de transar dentro dos quartéis e dos navios. Sendo essa decisão, outra movimentação presente na temporalidade biográfica corpo-instante em libertação.

Junto com sua fama e qualidades, ele fazia o meu tipo porque curti um *baseado* e foi justamente esse hábito que me levou a uma das experiências mais gostosas do pouco tempo que restava naquele navio e na MB. Numa noite de serviço como qualquer outra, sentei-me no alojamento após o jantar e vi que o *bofe* estava por ali para dormir a bordo. Nesse dia, meu turno de serviço era o das 20:00 às 22:00, então assim que larguei corri de volta para o alojamento e, para minha felicidade, vi que ele ainda permanecia por lá e com aquela cara de quem estava com ótimas intenções. Quando me viu ele se ajeitou na cadeira e deu um leve sorriso seguido de um convite para “fumar um”. Geralmente descíamos a prancha para procurar um lugar tranquilo no qual o cheiro pudesse se dispersar rapidamente, porém àquela hora da noite o acesso à terra já havia sido encerrado. Sem alternativas ele me fez o convite para ir a outro lugar, segundo ele discreto, perto o suficiente e com uma área mais que satisfatória para o escape da fumaça. Tratava-se da chaminé do navio.

Ao ouvir aquilo eu gelei e não acreditei, mas junto com o convite minha mão foi levada à *neca* dele, que já estava *de idé*, demonstrando que a caminhada até a chaminé não seria apenas para fumar. Com isso, aceitei de imediato e fomos andando. Após alguns degraus de escadas, adentramos um espaço misterioso e confortavelmente escuro para despertar o clima sexual. Sentada numa das caixas que estavam por ali, percebi que a chaminé tinha um duto por onde os gases da combustão dos motores passavam e o restante do espaço seria como uma espécie de dissipador de calor. No entanto, o único calor que surgiu naquele local foi o da fumaça do baseado descendo pela minha garganta. Calor que rapidamente foi

---

<sup>115</sup> *Bofe com a neca odara.*

substituído pela língua do carioca e pela pele macia e quente de sua *neca*, que com o devido e amplo consentimento adentrou minha boca e depois meu *edi*.

Como essa, houve outras transas gostosas durante o tempo em que servi na Fragata União. Independente delas, a maioria da tripulação daquele navio me recebeu bem e seguiu me tratando de forma decente e calorosa, desde o embarque até o desembarque. Contudo o dia a dia na Força de Superfície e todos aqueles treinamentos de incêndio, de contenção de rupturas no casco e a disciplina dos navios cinzas<sup>116</sup>, foram corroendo a vontade que tinha de continuar servindo. Sentimento que só cresceu com o passar do tempo, apesar de estar próximo o momento em que poderia realizar o curso de sargento, quando finalmente poderia adquirir estabilidade e seguir com o amor pela profissão de hidrógrafa, que até hoje me acompanha. Esses fatores não foram suficientes para me segurar na MB. Tampouco me encorajaram a suportar a rotina necessária para fazer mais um exame de admissão, aquele que iria regular o último ano no qual poderia servir como Cabo. Pelo contrário, decidida a performar mais intensamente e integralmente a identidade travesti, no dia 05 de janeiro de 2005 eu fiz a inspeção de saúde quadrienal não para reengajar e servir mais um ano, mas sim para dar baixa do serviço militar e entrar de cabeça na prostituição, trabalho que cancelaria meu desejo de ser Brenda, 24h por dia.

Assim que assinei a papelada da baixa, como de costume, o comandante do navio me chamou na sua cabine e perguntou o motivo da minha recusa em continuar servindo, momento no qual ele fez questão de destacar os meus prêmios escolares, meu bom comportamento e o dinheiro que a instituição havia gastado para me formar. Com um certo deboche e nem aí para o *aqué* da marinha, menti para ele, respondendo que havia perdido o interesse no trabalho e que estava de saída para focar meus esforços em assuntos particulares, questões que eram incompatíveis com a vida enquanto militar. Disse assim mesmo! Lembro até hoje a segurança que tive ao dar a resposta àquele oficial, que apesar da educação e gentileza, representava tudo o que mais desejava ver longe de mim. Vontade tamanha que não me importei com o que viria pela frente. Sabia exatamente o que me aguardava. Entendia como seriam as dificuldades de uma vida sem salário fixo, sem progressão de carreira, sem hospital particular, sem alimentação garantida e sem expectativas de futuro. No entanto, o

---

<sup>116</sup> Essa cor identifica os navios de guerra e os auxiliares, enquanto que a cor branca identifica os de pesquisa hidrográfica, normalmente com uma disciplina um pouco menos rigorosa. Só um pouco, mas o suficiente para torná-los referências de um serviço militar mais tranquilo na MB.



mais importante é que joguei tudo isso para trás a fim de construir a liberdade que a Brenda exigiu. Uma pessoa que jamais seria aceita no militarismo brasileiro, apesar de amar e ser uma ótima hidrógrafa. Uma mulher que, a partir daquele dia, sabia que iria “penar” para trabalhar, mas que com coragem e orgulho seguiu adiante e, como Moira (2017), foi ser travesti e puta, de dia, de tarde, de noite e de madrugada.

Figura 56 - Brenda Bazante. Não quero mais dois expedientes! Fotomontagem digital, 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Figura 57 - Brenda Bazante. Orgulhe-se. Fotomontagem digital, 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Considerando essa decisão à luz da temporalidade corpo-cinética em libertação, é possível perceber o quanto a permanência no serviço militar representaria a manutenção da cisgeneridade compulsória. Digo isso levando em conta que a instituição jamais me aceitaria caso levasse a performatividade travesti para dentro dos quartéis e navios. Quando a MB nega o direito ao serviço às pessoas trans, a exemplo do caso da Bella Windsor que está lutando judicialmente para ter o direito de retornar à ativa, ela se posiciona como uma ferramenta a serviço dos dispositivos que regulam o corpo-sexuado e os gêneros inteligíveis. Ela ajuda a manter o CISTema e sua normalização. Dessa forma, entendo que a transição do

gênero masculino para o feminino, acompanhada da decisão de abandonar a carreira militar, marcam profundamente essa temporalidade. São o cerne da libertação que meu corpo começou a procurar naquele instante. Também simboliza o orgulho que comecei a sentir pela autoimagem que construí, pelo corpo em processo de modelagem e pela performatividade que estava exercendo. Silhuetas e gestos corporais que nos próximos meses encontrariam tempo e condições para amadurecer.

Essa oportunidade surgiu porque nos protocolos do desligamento a “baixa” não sai rapidamente, demorando cerca de dois ou três meses até ser concluída. A documentação precisa desse tempo para ser protocolada e percorrer todas as instâncias necessárias ao estabelecimento do processo de inclusão na reserva não remunerada. Com isso, eu fui liberada do serviço e autorizada a esperar a “baixa” em casa, sob a condição de me comunicar, no período pré-determinado, para atestar que estava bem e com saúde.

No início, a conquista dos dias de licença pareceu incrível. Aventurava-me em pequenas saídas à luz do dia, sempre atenta aos riscos envolvidos nessa atividade, e adorava a sensação de me vestir, me maquiar e viver de acordo com a performatividade travesti ao longo de todo o dia. Sem aquilo que passei a enxergar como uma montagem ao contrário: as roupas e gestos assumidos para o trabalho no navio. Quando a autoestima conquistada com a TH, a bombação e a ressocialização foram atestando a identificação como travesti, passei a enxergar os instantes em que precisava performar uma identidade “masculina” como uma fantasia que colocava para poder adentrar espaços institucionais, lugares em que todo mundo precisava seguir aquele modelo e usar uniformes. Vestimentas que negavam a subjetividade e a singularidade de cada sujeito que as usava, uniformizando-os de acordo com a graduação ou o posto exercido durante a carreira militar.

Longe disso, a licença me deixou à vontade para ser a Brenda. “Descia” todas as noites e até coloquei um anúncio num jornal de circulação municipal, conseqüentemente atendendo um número maior de clientes. O mergulho no trabalho com o sexo agora não era mais um estágio, como fora na época em que morava com o Souza e a Bella. Ele complementava o salário que ainda recebia e me tornou uma trabalhadora sexual que estava ganhando maturidade na profissão. Passei a atender os bofes em horário integral, em casa ao longo do dia e nos motéis à noite. Regra que não era fixa, mas orientava o andamento do dia.

Como estratégia de defesa, procurávamos sair em grupos. A Carol era uma companheira nessas aventuras diurnas. Morávamos no mesmo prédio e sempre almoçávamos juntas, fazíamos as compras de hormônio e descíamos para a rua à noite. No entanto, com a liberdade de não ter que acordar cedo no dia seguinte, as noitadas foram aumentando e com elas o uso do *padê*. A esta altura já não esperava por clientes *colocados*. Protelei ao máximo a ida aos morros, mas confiando na Carol fui até um deles e acabei perdendo o medo, algo que não deveria ter feito. Numa dessas idas, fomos pegadas por uma guarnição da polícia quando estávamos saindo da comunidade. Durante a revista, o *padê* foi descoberto, porém os *alibãs*<sup>117</sup> resolveram a situação de forma inusitada, pelo menos para mim. Eles marcaram de nos encontrar na rua e num horário próximo do início da madrugada. Não disseram o que fariam, mas poucas horas depois descobriríamos.

Por volta das 23:30, a viatura parou ao meu lado. A Carol estava junto comigo, apesar de termos pensado em não “descer” aquela noite, arriscando ficarmos marcadas pela dupla de homens fardados. Assim que nos viram, eles abriram as portas do veículo e mandaram que entrássemos. Uma se sentou na frente e outra na parte de trás, ficando nós duas cercadas e a mercê da dupla. No mesmo instante, descobrimos o que seria feito. As carícias e os beijos denunciaram, tínhamos que transar com aqueles *bofes alibãs*.

Para além do tipo de sexo que eles iriam nos forçar a praticar, outra coisa me preocupou naquele começo de madrugada de janeiro de 2005: o caminho que estávamos seguindo. Rapidamente a viatura se afastou do centro e tomou a direção da BR 101. Num trecho afastado o suficiente, o motorista pegou uma estrada deserta e escura, dirigindo até um terreno baldio cheio de carcaças de carros abandonados. Instantaneamente pensei em desovas, mas procurei me manter calma e respirei. “Pronto, chegamos. Vamos descer gostosa”, disse o *alibã* com quase dois metros que estava sentado ao meu lado. Ele tinha um corpo forte por baixo da farda, que logo começou a ser retirada e jogada sobre um dos capôs envelhecidos. Sem chamar a atenção dele, varri o local com os olhos procurando a Carol e um possível local para onde pudesse correr caso fosse necessário, mas só conseguia ouvir a voz dela e os gemidos do outro *bofe*. Nessa hora percebi que não havia muito o que fazer, exceto

---

<sup>117</sup> Policial na Pajubá.

enxergar a situação como uma espécie de fantasia, do tipo que muitas mulheres têm com homens fardados, porém no nosso caso se trataria de uma versão de filme terror.

Diante disso, aceitei o que fui obrigada a fazer e me esforcei para que fosse o mais rápido e prazeroso possível para o *alibã*. Como muitos homens, ele começou me beijando e pondo a *neca* imensa para fora. Nos minutos que se seguiram, ela passou das minhas mãos, para minha boca e finalmente para meu *edí*, até que seu dono gozou emitindo um forte urrado, fazendo seu comparsa vir ver o que estava acontecendo. “Tudo bem, por aqui?” perguntou o amigo de farda. “Sim, foi só o tesão”, respondeu-lhe dando tapas no meu bumbum. Apesar de me sentir aliviada por tê-lo feito gozar, o pavor tomou conta da Carol e de mim quando os dois se aproximaram e começaram a nos olharem seriamente. Eles tinham alcançado o prazer que procuravam, o que poderia mudar todo o contexto a partir dessa satisfação. Como já destaquei aqui, os clientes perdem o interesse quando gozam, mas aqueles dois homens que estavam à nossa frente não eram clientes e não estávamos dentro de um motel. Estávamos com dois policiais que, de certa forma, haviam acabado de nos estuprarem dentro de um terreno baldio no meio do nada. Em tal condição, havíamos saído da posição de objetos de prazer sexual para testemunhas e vítimas de abuso sexual. Além disso, esse cenário era perfeito para eles destilarem o ódio que grande parte dos homens têm de pessoas trans e travestis. Da raiva que eles têm devido ao nosso afastamento da posição de superioridade, chancelada pela dominação masculina naturalmente adquirida por nascer com um pênis, em direção à posição subalternizada e dominada da mulher. Com um agravante: não somos, como o corpo-sexuado considera, mulheres biológicas, mas despertamos um tipo de excitação incontrolável e proibida, tesão que eles tinham experimentado e precisavam decidir se deixariam os rastros de tal atitude.

Esses eram os riscos que corríamos: a limpeza do que é visto como errado e desumano pelo CISTema e o apagamento das provas do crime que haviam acabado de cometer. No entanto, o clima foi se acalmando e finalmente eles nos levaram para dentro da viatura e nos deixaram na Rua Visconde de Itaboraí, cerca de 2 horas depois. Juntamente com outro episódio envolvendo *alibãs*, esse estupro deixou claro para mim o quanto a polícia seria um dos maiores problemas que enfrentaria sendo uma travesti que trabalhava nas ruas. Poucos meses antes, enquanto esperava por clientes ao lado da Kelly, outra viatura parou ao nosso lado. Desta vez eles não estavam procurando por sexo e sim por cocaína. Desceram do veículo com gestos e

olhares totalmente transtornados, características do uso de grandes quantidades da droga. No entanto, parecia que todo o pó que houvessem cheirado não havia sido o bastante, porque a sua abordagem deu a entender que estávamos ali vendendo a substância e que deveríamos passar tudo o que tínhamos para eles.

Não tendo o que procuravam, ficamos agitadas e com muito medo, pois a violência aumentou e as ameaças de nos levar dali foram surgindo. A Kely conseguiu escapar dizendo que pegaria a droga com outras meninas. Para ela, essa estratégia funcionou, mas para mim ela decretou o fim da linha. Nossos algozes eram três *alibãs* e dois deles estavam totalmente *pancados*<sup>118</sup>. Um deles pegou a chave do carro e foi em direção ao porta-malas para abri-lo, enquanto o outro veio até mim e começou a me empurrar na direção do pequeno espaço na traseira da viatura. Ouvindo meus gritos de socorro e o desespero se instaurando, o terceiro, que parecia nem ter usado a droga, segurou a mão do agressor e disse para ele que me soltasse. “Chega, ela não tem nada”. Vamos embora”, disse meu “salvador”. Não satisfeito, o carrasco retirou a arma. Diante da cena eu achei que morreria ali. Levaria um tiro no rosto e cairia morta no chão sujo daquela esquina, mas ele mudou sua tática de violência e virou o cano para a frente, socando-o contra minha testa. Não sei de onde veio aquele reflexo, mas me abaixei à tempo e a arma acertou a base da peruca loira que estava usando, derrubando-a enquanto eu corria para longe dali o mais rápido que pude.

Com ajuda da cafetina da rua consegui recuperar o *picumã* e o *aque* que estava dentro dela, mas a confirmação do quanto os policiais poderiam ser cruéis ou promotores do extermínio de prostitutas travestis só veio depois do “estupro”. Aquela situação disparou um dos gatilhos que me levou a mergulhar mais fundo na *colocação*. No mesmo instante em que fomos deixadas pela viatura, eu e a Carol fomos para o *kitnet* e juntamos todo o *padê* que tínhamos, iniciando uma sessão que só acabaria dois dias depois, estabelecendo totalmente as condições físicas, químicas e psicológicas para que a dependência química tomasse conta do meu corpo e da minha mente.

Hoje fico me perguntando, será a violência da polícia um dos motivos que levam as mulheres trans e travestis a usarem tantas *colocações*? Ou será a precariedade a que estamos submetidas? Serão também responsáveis, a violência, o apagamento e

---

<sup>118</sup> Expressão usada para dizer que a pessoa está descontrolada pelo uso excessivo de cocaína.

a marginalidade promovidas pelo restante da sociedade? Será que somos mais suscetíveis à dependência química e alcoólica do que outras pessoas?

Em busca de possíveis respostas, retorno aos relatos de vida que Ludermir (2016) escreveu. Neles, ao amanhecer o dia a Deusa tomava vinho para se limpar da sujeira da noite anterior. Mariana exibia a magreza causada pelo crack durante a entrevista dada ao autor. Como todas nós, Rayanne passou por muitas provações. Foi abandonada pelo companheiro, “aguentou rejeições, olhares, comentários, risos desde tão cedo que virou adulta antes do tempo” (LUDERMIR, 2016, p. 88). Apesar disso, ela não curti droga alguma e, de acordo com o autor, preferia orar e louvar ao Senhor, quem sabe essa fosse a sua *colocação*.

Em outro trecho, Ludermir (2016) começa a narrativa dizendo que Luciana “tinha bebido um tanto” (p. 23), enquanto Anne, anos a frente das experiências de sua ancestral, estava mais interessada nas canções da banda Rebeldes e nas bonecas que o padrinho mandava de todo o mundo, mas junto com Somália, não abandonava os cuidados para evitar ser pega pelo pai transfóbico. A eterna rainha dos palcos Christiane, por sua vez, preferia e prefere cantar as músicas da cantora italiana Mina, mesmo que o microfone esteja desligado.

Cruzando a pluralidade de situações de conforto, estabilidade, proteção, insegurança, abandono, precariedade e violências a que essas mulheres estavam e estão submetidas, não é possível dizer que as razões para o consumo excessivo e a dependência de qualquer substância considerada droga, esteja associada à realidade por elas enfrentada. Falando a partir da minha experiência, posso dizer que a dependência se deu lentamente, num processo de aumento do consumo. No começo, sentia prazer e buscava o *padê* para me divertir nas boates ou nos programas. Com o passar do tempo, o uso da colocação foi deixando de ser aleatório e adentrou os dias de semana, retirando de mim aquela sensação de poder alcançada nas primeiras *cafungadas*. Passando a perseguir tal euforia e numa espécie de terceiro estágio de seu uso, a procura pela droga era quase que diária e vinha acompanhada por um sentimento de culpa e dor. Por fim, estava totalmente descontrolada e passava dias usando-a, sem me alimentar ou beber água. A única coisa que “entrava” no meu corpo era pó, álcool e cigarros.

A magreza se instaurou, a terapia hormonal foi interrompida, o corpo perdeu volume e o viço da pele sumiu. Obviamente, os clientes perceberam e praticamente parei de “bater portas”. O dinheiro da MB segurou as pontas, mas a tristeza e a

depressão tomaram conta do pequeno kitnet. As belas e complexas músicas do álbum “OK Computer”, da banda inglesa Radiohead (Figura 58), passaram a compor a trilha das noites de *padê*, *oxanã* e *otin*. O som só cessou quando vendi o aparelho para comprar mais pó. Alcançando tal estágio de dependência química e ignorando vários meses de aluguel, contas de luz e condomínio atrasadas, peguei o restante do dinheiro do salário e comprei 10 cápsulas de cocaína, duas garrafas de gin e três maços de cigarro. Me tranquei no kitnet no início da noite e mergulhei numa viagem solitária regada a choro, taquicardia e vultos que percorriam as paredes do velho imóvel. Ao amanhecer, depois de uma noite repleta de incontáveis momentos de pré-overdose, tudo havia acabado, inclusive minha vontade de viver. Deitada no chão, consegui esticar as mãos e quebrar um a um os vidros de perfume importados que comprara de outras travestis. Com os cacos fabricados na Europa, comecei a me cortar. O vidro europeu invadia timidamente minha pele e carne.

Figura 58 - Capa do álbum e QR Code para ouvi-lo.



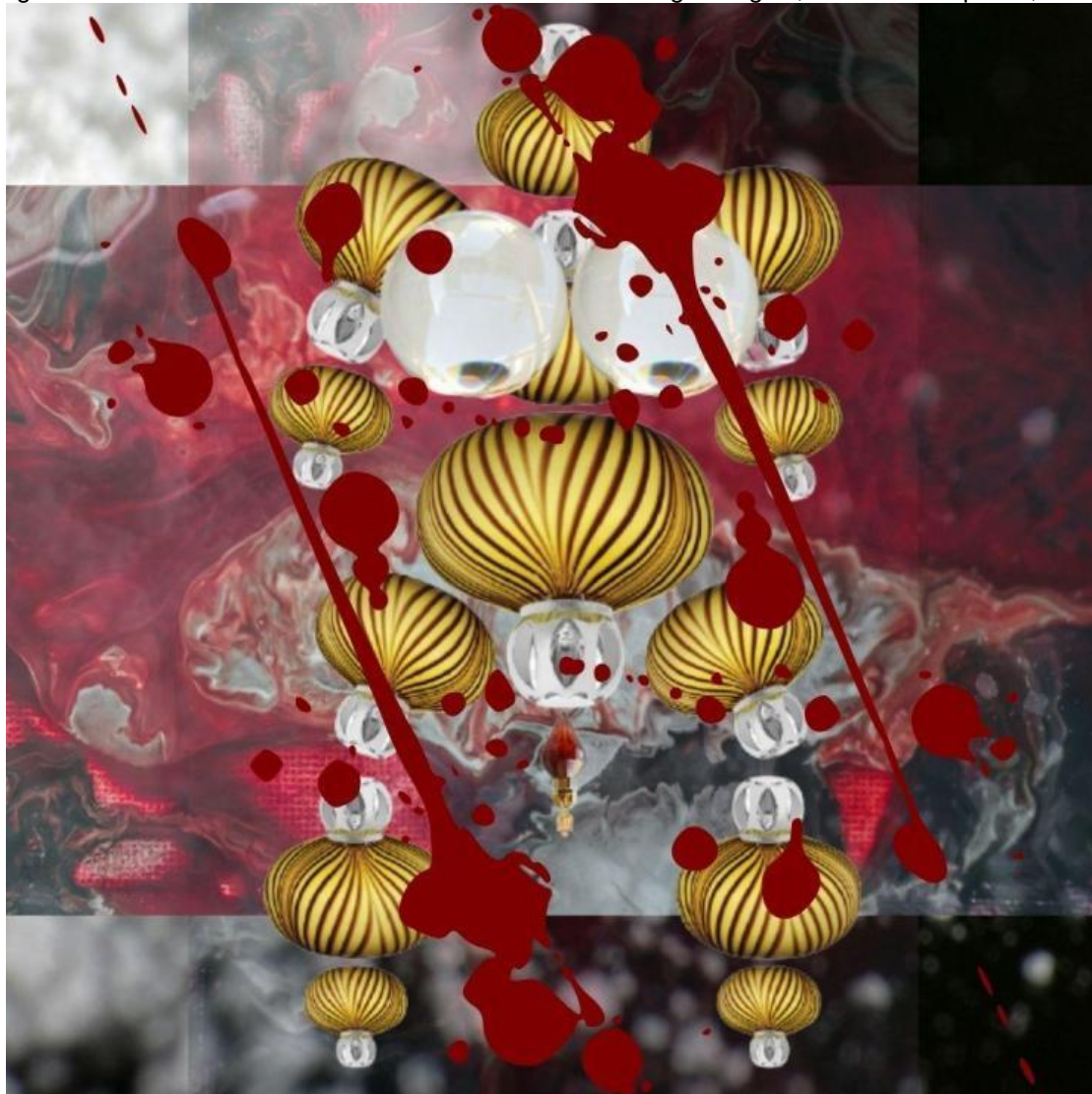
Fonte: acervo da autora.

A dor e o medo da morte seguraram minha mão, evitando que cortasse profundamente. As diversas marcas que carrego, junto com o som das músicas dos álbuns e alguns rótulos de perfumes, trazem as lembranças desse desespero, apesar de adorar o som do Radiohead e os aromas dos perfumes. Por um instante e com o intuito de narrar a experiência, uso-os para acessar memórias de quando estava deitada, sobre poças de sangue coagulados, decidida a cortar mais fundo. O local escolhido foi a garganta. Um corte ali poria fim a tudo. Os dedos, em forma de pinça, não seguravam mais cacos de vidro. Portavam agora uma faca de serra que estava



sendo posicionada em direção ao interior da garganta, mas a mistura agressiva dos cheiros dos perfumes, dos excrementos e do sangue atravessaram as portas e chegaram aos narizes das minhas vizinhas travestis.

Figura 59 - Brenda Bazante. Falhas tentativas. Fotomontagem digital, 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Cansadas de chamar pelo meu nome elas arrombaram a porta e se depararam com um cenário que provocou vários gritos e um pavor que me alcançou, vibrou todo o meu corpo e me acordou daquele transe suicida. “SOCORRO”, gritei! Várias delas me acudiram; sujaram-se para ajudar uma irmã em sofrimento; começaram a apagar os vestígios espalhados pelos 20 m<sup>2</sup> da *kitnet* e, em meio ao desespero, alguém lembrou de chamar por socorro. Assim, em cerca de alguns minutos os bombeiros estavam dentro do *kitnet* preparando a maca que passou por entre os corredores em direção à viatura, surpreendendo moradoras e moradores perplexos, pessoas

assustadas e que no dia a dia viravam a cara para as travestis que ocupavam aquele confuso prédio.

Um pouco antes, enquanto me cortava, um resquício de lucidez me fez pegar um documento de identificação e deixá-lo por perto. Então, no decorrer do socorro fiz força e peguei a carteira de identidade, garantindo um atendimento mais digno, permitindo que fosse levada à uma unidade de saúde que mesmo com o preconceito do militarismo, poderia me garantir alguma chance de sobrevivência.

O plano em meio à tentativa de suicídio deu certo. Sobrevivi e fui levada primeiro a um hospital militar e depois à UISM. Foi no primeiro hospital que minha irmã me encontrou. Ela veio de Recife acompanhada de uma querida prima e me encontraram debilitada numa cama do setor de emergência. Quando fui encaminhada para a unidade psiquiátrica, elas voltaram.

Foi nessas condições que no dia 22 de março de 2005 eu fui licenciada do serviço ativo da marinha. O desligamento teve que esperar um pouco mais até que recebesse alta da UISM. Então, em 29 de abril de 2005, pouco mais de sete anos depois de me apresentar na CPPE para o serviço militar obrigatório, estava oficialmente e definitivamente desligada da MB e incluída na reserva não remunerada como reservista de primeira categoria, sendo este o único fio que ainda me ligava à instituição, caso o país entrasse em guerra. Compromisso que só perderia seu valor anos à frente quando fiz a retificação do meu nome e sexo do masculino para o feminino nos documentos e registros oficiais.

Encerrada essa etapa, voltei para casa amparada pela anja protetora que me conduziu em segurança de volta ao carinho e conforto da família, minha maravilhosa mana. Calmamente, retornei ao baú que agora estava com a tampa aberta. Dei início a um intervalo de suspensão enquanto me recuperava dos impactos que causaram a (des)transição. Daquilo que hoje entendo não mais como uma tentativa de suicídio, mas como um grito de socorro para sair do inferno causado pelas drogas químicas.

#### **4 POSSO SER COMO EU QUISER, SOU TRANSCORPOCINÉTICA: CORPO-INSTANTE “LIBERTADO”**

Dando conta do último objetivo específico, neste capítulo relato como as inquietações em torno do padrão de feminilidade que adotei para me ressocializar à população de mulheres trans e travestis me influenciaram a problematizar o modo como performei o gênero, inicialmente me identificando como mulher trans, mas depois como dissidente de gênero. Ao mesmo tempo em que reflito sobre essa temporalidade biográfica, relacionei esse processo com a criação do conceito de práticas artísticas corpo-cinéticas “libertadas”.

Para isso, continuo o percurso narrativo a partir do momento em que voltei ao Recife, após a baixa da MB, e iniciei a recuperação dos danos causados por uma tentativa de suicídio. Destaco como esse retorno provocou minha (des)transição e o retorno para o baú. Também descrevo e reflito sobre como a volta à casa de minha mãe criou a oportunidade de entrar para um curso de cabeleireira iniciante e fazer dessa área profissional o meu “ganha pão”, consequentemente estabelecendo as condições para a (re)transição e para uma outra forma de me identificar: como mulher transexual.

O presente trecho da narrativa (auto)biográfica também é destinado às minhas experiências no contato com o Hospital das Clínicas de Recife e o processo transexualizador oferecido pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Para isso triangulo a narração com reflexões em torno das memórias, práticas artísticas corpo-cinéticas “libertadas” e relatos trazidos por Moraes (2015) sobre o “nascimento” de Joicy. Além disso, apresento as diversas mudanças que o processo transexualizador sofreu ao ser regulado por uma série de portarias e outros documentos, tanto do Conselho Federal de Medicina quanto do Ministério da Saúde, entre 1997 e 2013.

Em seguida, volto-me ao contexto em que comecei a formação enquanto educadora e pesquisadora do campo das artes visuais, fundamentando a construção do conceito de Trava Transcorpocinética através da análise de criações de alguns artistas, movimentos nos quais eles trabalharam e conceitos ligados às suas práticas artísticas. Entre eles estão a Esteriometria de Naum Gabo, a Cronofotografia de Jules Marey e os volumes virtuais de Alexander Calder.

Seguindo o caminho de minha jornada (auto)biográfica, alcanço o instante em que me percebo como um corpo político (COSTA, 2020) e reflito, a luz do pensamento

de Rancière (2012), sobre a virada que fiz em direção a um ativismo que atua para além da presença em eventos acadêmicos e culturais.

Tais atividades foram aguçando as inquietações em torno da forma como vinha performando o gênero trans, gerando, junto com os estudos de gênero e sexualidades, a força que precisava para abandonar algumas regulações que me mantinham presa ao consumo estético e a ideia de feminilidade e de mulheridade baseadas num referencial balizado pela cisgeneridade. Assim, surgiram as rupturas que demonstrei, por meio de fotomontagens, na série de autorretratos “Eu não sou um *ocó*”, na qual faço uso de imagens do meu cabelo cortado e do meu rosto com pouca ou quase nenhuma maquiagem para exemplificar e amparar o conceito das práticas artísticas corpo-cinéticas ‘libertadas’.

Por fim, defini-las como aquelas que realizei após refletir em torno das memórias que narro na temporalidade biográfica corpo-instante em libertação. Uma narração em que problematizo a forma como performei o gênero enquanto mulher trans, descrevendo uma performatividade que foi abandonando as necessidades de mimetizar a aparência considerada ideal para a categoria de mulher.

#### 4.1 BAÚ, DE VOLTA PARA DENTRO E DE NOVO PARA FORA: (DES)TRANSIÇÃO E (RE)TRANSIÇÃO

No início do ano de 2015, a conhecida travesti Talita Oliveira protagonizou um dos vídeos<sup>119</sup> do canal do Youtube do pastor evangélico e deputado federal Marco Feliciano. No vídeo, ela não possuía mais a aparência com a qual ficou famosa desde 2014. Estava com os cabelos curtíssimos, sem os seios, vestida com roupas consideradas masculinas e dizendo que agora se chamava Tiago Oliveira. Era “um” ex-travesti que estava servindo e louvando a Deus, ou seja, havia (des)transicionado. Dirigindo seu testemunho para a comunidade de inscritos do pastor, “ele” relatou uma série de acontecimentos que atravessaram sua infância. De acordo com a narrativa, o abandono da família e uma série de abusos sexuais teriam contribuído para que, o agora missionário, tivesse “virado” travesti e passasse a se prostituir desde a adolescência.

---

<sup>119</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kRD\\_PBKipbk](https://www.youtube.com/watch?v=kRD_PBKipbk). Acessado em: 31 out. 2021.

De “missão em missão”, sempre acompanhado pelo referido pastor e seus “comparsas”, Tiago diz que enfrentou uma série de preconceitos por parte da sociedade que não acreditou na sua mudança, mas também foi atacado pela comunidade LGBTI+, que não respeitou a sua decisão. A partir disso, dirigiu-se diretamente àquela população, pedindo que fosse respeitado.

Em 2017, a Talita apareceu em outro vídeo<sup>120</sup>, mas dessa vez estava em seu canal e não no do pastor. Novamente ela havia mudado. Agora, não era mais o Tiago e sim uma linda mulher trans, como aquela de 2014, o ano no qual se tornou conhecida por suas críticas a diversas atitudes preconceituosas da comunidade LGBTI+ e por suas opiniões políticas. Usando no vídeo o próprio corpo como prova incontestável, ela diz que não existe reversão sexual para homossexuais ou travestis e que a perseguição que essas pessoas sofrem é oriunda das igrejas cristãs. Segundo ela, são os grupos religiosos que causam grandes sofrimentos e martírios a essa população, para depois dizerem que podem curá-la do mal, acabando com as dores a partir da falácia que chamam de cura *gay*.

Talita passa o vídeo inteiro relatando as suas experiências dentro da realidade proposta pelas igrejas e seu “acolhimento” aos sofrendores homossexuais e travestis. A todo momento ela afirma que não existe essa “cura”, demonstrando seu posicionamento com a própria imagem reconstruída, bastante feminina, diga-se de passagem. A personalidade da internet diz que tentou de todas as formas se curar, inclusive rezando e jejuando. Também revela que ganhou dinheiro dando seu testemunho de púlpito em púlpito. Nesses locais, ela dizia que havia renunciado a vida de travesti, mas a cura seria dada por Deus. Entretanto, essa cura nunca veio. Então ela se perguntou: “será que eu não merecia essa cura?” Como ela não veio, concluiu que não há reversão. Para a Talita, o que existe é uma renúncia diária acompanhada de provações intermináveis que testam as “ex-travesti” e os “ex-gays”, constantemente.

Destacando que existem ex-travestis e ex-gays, ela encerra o vídeo pedindo que olhemos no interior de seus olhos para vermos a perda do brilho e a tristeza instaurados pela renúncia diária ao desejo sexual e, no caso das pessoas trans, a vontade de performar o gênero conforme uma identificação não-compulsória.

Refletindo sobre os dois depoimentos e tudo o que a youtuber declarou, tomei

---

<sup>120</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yu3H0JOcMt0>. Acessado em: 31 out. 2021.

esses vídeos como referência para afirmar que comigo a possibilidade de reversão foi tão ineficiente quanto foi com ela. Apesar de não ter sido submetida a qualquer terapia reversiva e ter seguido esse caminho por necessidade e bastante consciente, encontrei similaridades com a experiência dela porque me senti triste e sem brilho quando voltei para Recife e precisei (des)transicionar. Também fui envolvida pelos sentimentos que a Talita afirmou acompanharem essa experiência marcante e extremamente violenta.

O brilho, o glamour e a alegria de viver só voltaram quando transicionei pela segunda vez, cerca de cinco anos após o retorno à Recife. A (re)transição, como chamarei essa segunda transição, foi possível por conta da profissão de cabeleireira, que me garantiu a segurança, a confiança, outra ressocialização, o autossustento e o estabelecimento de uma nova situação de independência do círculo familiar. Essas mudanças não foram conquistadas facilmente, pois para me tornar cabeleireira precisei decretar a autoalta do tratamento psiquiátrico que havia começado no Rio de Janeiro. Com isso, pude começar os estudos que me garantiram as qualificações para exercer de forma competente as atividades do ramo da beleza. Tornando-me uma profissional que hoje, 16 anos depois, divide o trabalho com as pesquisas, o ensino e práticas artísticas no campo das artes visuais.

Para entender como se deu essa formação profissional e o processo de (re)transição, acesso às memórias de acontecimentos passados entre 2005 e 2015. No início de tal intervalo ainda estava tomando os comprimidos antidepressivos. Apesar da confusão mental e das reações diversas agressivas, já pensava em migrar para o universo dos cabelos. Como a Joicy, entendia que nessa profissão receberia menos “nãos”. Como ela, cortando, lavando e transformando cabelos “podia ser mais mulher” (MORAES, 2015, p. 39). Para a ex-agricultora criada como menino, o trabalho com a beleza seria uma alternativa mais confortável, ou como ela mesma disse, “adotei esta profissão porque era mais fácil para pessoas do meu tipo” (Ibidem).

Na verdade, a paixão e o interesse pelo trabalho com as madeixas começaram na infância, quando minhas irmãs e algumas colegas da escola me pediam para penteá-las. Quando saí da MB e precisei atuar profissionalmente em outra área, essa identificação foi fundamental, pois somou-se ao gosto pelo cuidado/embelezamento dos cabelos, fazendo-me perceber a possibilidade de vir a ser cabeleireira. No entanto, o tratamento psiquiátrico me impedia.

Quando penso na época da depressão pós-desmame das drogas químicas, por

volta de 2005, inevitavelmente comparo a quantidade de fármacos que tomava com os primeiros meses da TH, em 2002. A quantidade de injeções de Perlutan e de cartelas de Diane 35 também era uma carga de medicamentos considerável. Porém, diferente dos Diazepans e Carbolítios prescritos pelas psiquiatras da UISM, aquela terapia estava modelando meu corpo. Não nego a importância do tratamento desintoxicante e antidepressivo, porém com o passar das semanas e conseguindo alguma melhora, percebi que poderia me livrar daquilo e seguir adiante. Superar a dependência química e evitar a instauração de outra, pois a cada dia me sentia mais dependente da medicação, principalmente para conseguir dormir.

A gota d'água que determinou a autoalta aconteceu dentro de um dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) que procurei para continuar as sessões. No primeiro dia foi tudo bem. Conversas coletivas e atendimentos individuais aconteceram, mas na segunda semana foi dito que o tratamento seguiria para um formato mais dinâmico. Ordenaram que os pacientes “homens” deveriam limpar uma área enorme na frente do prédio que estava repleta de mato crescido e entulhos diversos. Aceitando a tarefa, várias pessoas pegaram os equipamentos, mas na minha vez eu virei os olhos para o espaço a ser limpo e lembrei das árduas tarefas da MB, as detestadas tarefas que aconteciam antes das visitas de algum Almirante “não sei de onde”. A lembrança de todas aquelas capinações, pinturas de grades, de muros, etc, fizeram-me dar meia volta e dizer, para o desespero da equipe de redução de danos, que estava me dando alta. Obviamente tentaram me impedir, mas pedi licença e fui embora.

Chegando em casa, peguei os frascos de remédios e joguei no lixo. Disse para mim mesma que nunca mais pintaria um muro que não fosse o meu. Disse para mim mesma que precisava de um trabalho do qual me orgulhasse e amasse, não de tarefas ressocializadoras. No dia seguinte fui ao Bazar do Cabeleireiro no centro da cidade e me matriculei num dos cursos que formavam cabeleireiras iniciantes. Assim, dei o pontapé inicial para a recuperação da minha dignidade, apesar de olhar no espelho e ver um Júnior que se materializava na aparência e nos pronomes e adjetivos masculinos a mim direcionados.

Encerrada a etapa do tratamento, a saúde deixou de ser o motivo que mantinha a (des)transição. Em seu lugar instalou-se uma outra dependência, desta vez a financeira. Apesar de ter recebido um valor referente aos sete anos de serviço na MB,

o dinheiro foi rapidamente gasto na compra de roupas, acessórios<sup>121</sup> e com o pagamento das despesas geradas pela viagem de volta para o Recife. Então veio a realidade: aos 27 anos toda a minha família sabia que nos últimos dois anos estava vivendo, no Rio de Janeiro, como uma travesti; havia tentado me suicidar; havia dado baixa da MB; estava com o corpo hormonizado e cheio de silicone; tinha seios; os cabelos pintados num tom loiríssimo e estava desempregada. Não havia a menor condição de continuar performando o gênero “feminino”, dentro da casa de mainha e painho, diante dessas condições, pois naquela época a minha família não estava preparada e não entendia como conviver com uma pessoa trans. Portanto, manter a (des)transição foi uma estratégia de sobrevivência, dolorida, mas necessária. Nessas condições, ela se instaurou sem data para terminar.

Figura 60 - Brenda Bazante. (Des)transição. Fotomontagem digital, 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo da autora.

<sup>121</sup> Quando voltei para Recife, deixei todas as roupas em Niterói. Também não poderia usá-las na casa de meus pais, pois eram todas femininas, não cabendo à performatividade que passei a adotar.



Nessa precariedade, conversei com meu pai sobre a possibilidade de entrar num curso de cabeleireira. Se tivéssemos tido aquela conversa a 10 anos atrás certamente ele iria me criticar, na melhor das hipóteses. Contudo, diante de tudo que havia acontecido durante a primeira metade de 2005, paiinho decidiu me ajudar, entendendo que aquela profissão não era mais uma realidade inadequada e vergonhosa. Analisando a situação do lugar em que me encontro hoje, percebo que aos olhos de meu pai o seu antigo filho não existia mais e a pessoa que havia se tornado poderia muito bem ser uma cabeleireira. Poderia tanto, que até os materiais foram pagos por ele. Com isso, devidamente equipada e com apoio familiar, comecei a estudar técnicas de corte, de modelagem, de colorimetria e de forma no universo dos cabelos.

Nas salas de aula da escola de cabeleireiros, encontrei um ambiente receptivo para pessoas como eu. Praticamente em todas as salas de aula havia uma ou duas *bichas*. Além disso, as professoras cis foram gentis e acolhedoras desde o primeiro momento. Nesse cenário fui me fortalecendo e encontrando um caminho para recomeçar. Vislumbrando e cogitando a construção de um futuro no qual talvez pudesse ser a Brenda novamente. Cerca de seis meses depois, estava formada como cabeleireira iniciante. Não era mais apenas aquela pessoa que havia deixado uma carreira militar para trás. Agora era uma profissional recém-formada e pronta para adquirir experiência e clientes.

Fui uma das melhores alunas da turma, todavia um curso curto não prepara as/os alunas/os para o dia a dia dos salões. Ciente dessa carência, me aperfeiçoei e percebi o quanto a profissão exigiria esforços, constantes capacitações e formações. Diferente do que muitas pessoas pensam, o trabalho com a beleza não é um dom e sim um trabalho para o qual estudamos continuamente.

Essa característica formativa é interessante quando a problematizo a partir das afirmações que dizem que para as mulheres trans e travestis restam apenas os salões ou as ruas, como se fosse simples trabalhar como cabeleireira ou como prostituta. Concordo que nos dois trabalhos existe acolhimento para nossa população, porém conheço muitos casos de pessoas que não conseguiram conviver com a dureza e a insalubridade existentes no cotidiano da prostituição e muitas outras que não se sentiram motivadas a estudar e desenvolver as habilidades necessárias ao manuseio dos fios de cabelo. Logo, mesmo que esses campos profissionais possam ter sido

durante muito tempo, e em muitos casos ainda são, o único caminho para mulheres trans e travestis, não significa que ambos fossem fáceis para elas.

Outra questão que me incomoda é a desvalorização do trabalho com a beleza ou desnecessárias comparações com o trabalho sexual. Um tipo de depreciação feita por algumas travestis ou mulheres trans que costumam dizer que preferem estar nas ruas a lidar com os cabelos de outras pessoas. Respeitando totalmente as suas escolhas e ocupações profissionais, escutei, li e procurei entender essa afirmação quando feita por algumas pessoas da nossa população. Entre elas, a Moira (2018) que fez questão de incluí-la nos relatos que fez das suas aventuras e experiências enquanto uma “travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora” (p. 21). No texto, a autora descreve como foi questionada quanto à decisão de trabalhar com a prostituição, uma vez que já estava no doutorado em teoria literária, no ativismo LGBT e transfeminista. Em resposta, ela escreveu:

“E puta”, mas como?! Mas por que?! Sem “mas”. Puta porque puta, puta porque “quem sabe um dia”. Já viu travesti professora, advogada, cientista, médica? Querem que eu seja a primeira, querem que um canudo de doutora me abra as portas do mundo, a única, diferentona: “Venha Amarinha, trabalhar conosco, te queremos tanto!” **E o telemarketing, salão de beleza? Antes puta. Prefiro isso a ouvir desaforo oito horas por dia ao telefone ou fazer unha e cabelo de madame com rei na barriga** (MOIRA, 2018, p. 32, grifo nosso).

Entendo demais tal desabafo. No entanto, escrito dessa forma ele acaba generalizando os ambientes de trabalho, tanto o do telemarketing quanto o dos salões de beleza. Existem sim essas “madames com rei na barriga”, não só na posição de clientes, mas também no lugar de proprietárias. Lidei com elas quando trabalhei num salão que buscava um público de classe média alta e rico. Salão que cobrava uma performatividade masculina de seus profissionais homossexuais e que depois de três meses de contratação me demitiu. Podíamos ser bichas, mas nunca femininas, exceto aquelas que traziam rios de dinheiro para dentro do espaço.

Na época, mesmo estando (des)transicionada, era muito pintosa, gostava de me maquiar, tinha silicone no corpo e poucos clientes. Com isso, os marcadores corporais e a performatividade “feminina” logo tiveram que ser encobertos pelos uniformes e pela rigidez daquele ambiente de trabalho. Destaco esses detalhes para mostrar que existe sim animosidades nos salões de beleza. Porém, quando trabalhei e fui acolhida em espaços de outras travestis ou montei meu próprio Studio, as/os clientes que me escolheram, e ainda escolhem, para transformar suas madeixas,

sempre foram, e são gentis, valorizando meu atendimento e serviços, desde o início da profissão até hoje. Sou extremamente grata a elas/es e lhes dedico parte desse estudo, pois, junto com meu marido, foram essas pessoas que mantiveram as condições financeiras para que eu pudesse seguir estudando.

Nesse sentido, critico o comentário da Moira (2018) por ele sugerir uma espécie de hierarquia ou um lugar de inferioridade das/os profissionais de beleza com relação as/os suas/seus clientes. Entendo que o relato confronta o trabalho das/os cabeleireiras/os sem citar ou aprofundar suas sutilezas e também por demonstrar não conhecer, de um lugar de profissional da beleza, seus pormenores, criando, ao meu ver, comparações desnecessárias entre essas que são algumas das poucas opções de trabalho para a nossa população. Afinal, do mesmo modo que podem surgir, nos salões, clientes “com o rei na barriga”, podem surgir, nas ruas ou nos locais de atendimento das prostitutas, clientes violentos, que não pagam, que querem baixar o preço, que querem fazer mil coisas com R\$ 20, etc. Todo esse cenário é relatado nas próprias crônicas da Moira (2018) e, sobretudo, é uma realidade do meu conhecimento, pois, como ela, também fui puta.

Desde 2006, a atividade de cabeleireira e, algumas vezes como maquiadora, foi uma oportunidade para que pudesse me recolocar no mercado de trabalho, por isso sou extremamente grata a esse universo. A prostituição também seria uma via, contudo, considerando os problemas com o *padê* e sua constante presença durante os programas, ela se tornou uma alternativa arriscada e foi se afastando do horizonte que vislumbrava. Trazendo novamente Joicy via Moraes (2015), achei que nos salões, a minha vida seria mais fácil, pois lá não haveria as *colocações*. Além disso, como eu, muitas mulheres trans e travestis não lidam bem com o cotidiano das ruas ou com as situações que acontecem nos quartos de motéis, nos carros ou nos locais privados para o atendimento dos *bofes*, trabalhando exclusivamente com cabelo. Outras, como Luana, dividem-se entre as duas profissões. Ludermir (2016) relata o desenrolar de um atendimento da cabeleireira.

Luana ouviu o latido do cachorro e, preguiçosa, foi ver se já era Kátia quem chegava. Sem muita cerimônia, deixou a cliente entrar. Levou-a até um quarto transformado num pequeno salão de beleza.

- E Altair, cadê?

- Está no trabalho, respondeu Luana, abusada, cortando a possibilidade de prosseguir a conversa.

Luana não gostava de dar itinerário. Herdara a discrição da criação familiar. Em casa, ninguém perguntava para onde ía e, muito menos, com quem. O

distanciamento era tão grande que, na maioria das vezes, até os aniversários passavam ignorados.

Kátia sentou em silêncio e reclinou a cabeça para ser lavada. Luana massageou o seu couro cabeludo com xampu e, depois de enxaguar, começou a aplicar a química de cheiro forte, que renovaria o alisado. Quase sem dizer nada, saiu do salão e, enquanto agia o alisante, foi almoçar.

Sentada com as pernas em cima do sofá, televisão ligada e o *poodle* do lado, comeu um pacote de biscoito de chocolate, amparado por um prato de sopa marrom, e tomou dois copos de Coca-Cola. Alternou entre o programa policial e o de entretenimento e retornou para retirar o alisante, deixando a TV ligada e algumas migalhas espalhadas junto às almofadas.

Ao fim, guardou os oitenta reais que Kátia havia lhe pagado e agradeceu calada. Tinha escapado mais um dia. Com o dinheiro, não precisaria descer para fazer programa (LUDERMIR, 2016, p. 71-72).

A narrativa do escritor sobre a rotina de trabalho da Luana é interessante para essa investigação porque, assim como ela, eu também comecei com um pequeno salão montado num quarto. Só havia duas diferenças. A primeira era que a entrevistada se dividia entre a prostituição e os cabelos, enquanto eu fiquei só com os últimos. A segunda era que o meu pequeno estúdio foi montado no próprio quarto em que dormia, diferente da Luana que já tinha um espaço separado para o atendimento das *amapôas*. Sem experiência suficiente, temia me candidatar a uma vaga nos salões que conhecia. Só fui ganhá-la algum tempo depois, com as minhas irmãs, algumas clientes vizinhas e amigas da família.

Esse início foi bem difícil, mas nesse meio tempo, um aluno do curso do Bazar do Cabeleireiro começou a vender produtos e através dele tive a oportunidade de expandir um pouco a cartela de clientes, a experiência profissional, a experiência de vida e ainda começar uma boa amizade.

O Gilberto era um vendedor autônomo que conhecia todo mundo. Entre os salões que atendia estava o da querida Carla, a primeira travesti com quem tive contato depois da (des)transição. Quando veio me vender cremes de hidratação e tubos de tinta, o Gilberto me falou dela. Também me disse que havia uma vaga e que ele poderia conversar com a proprietária para facilitar minha admissão ao emprego. Fiquei excitada e concordei. Uma semana depois estava trabalhando lado a lado daquela que foi, e ainda é, uma grande amiga de vida e de profissão, apesar de ultimamente estarmos um pouco afastadas.

No salão de Carla tive contato com outras travestis. Uma boa parte delas eram trabalhadoras sexuais que faziam pontes aéreas mensais entre várias cidades brasileiras e por toda a Europa, roteiros exclusivos para as “finas”. Nas passagens pelo Recife, muitas vinham ver a Carla, ou seja, em seu ambiente de trabalho voltei a

conviver com os universos trans e travesti, mas dessa vez estava novamente na posição de *gay*, ou pior, na de "ex-travesti".

Lembro do dia em que a *finada* Gleide estava por lá. Ela era um tipo falante e muito expressiva. A pernambucana de voz alta colecionava atribuições: era uma das mais conhecidas *cafetinas* da cidade, era *bombadeira* e era "mãe" de várias "filhinhas" jovens e obedientes. Com a experiência que possuía sobre a aplicação de silicone, ela olhou para mim enquanto eu estava de costas e disse para a Carla: "mulher essa bicha tem silicone na bunda. Tu sabes né?" Pronto, quando ela falou isso eu gelei. Apesar de não esconder meu passado da nova empregadora, não sabia como ela lidaria com travestis (des)transicionadas diante de uma figura como a Gleide. Então ela respondeu: "Nem notei. Tem pouco né?".

Desconversando, a Carla foi tirando o foco de mim, nesta e em muitas outras ocasiões. De cliente em cliente e de visita em visita, os dias se passavam no espaço de beleza "Carla Hair Designer", mas acabamos tendo um desentendimento e desisti da vaga de trabalho, voltando a fazer do quarto em que dormia um salão de beleza caseiro.

O Gilberto logo soube do ocorrido e veio falar comigo, dizendo que era bobagem sair, porque com Carla poderia aprender muito. Algum tempo depois, durante uma festa no condomínio da Marcela Guedes, eu conheci a Gal, uma *bicha* cabeleireira talentosíssima que me convidou para fazer um teste no Salão glamouroso em que atendia.

Passando no teste eu trabalhei com ela por algum tempo, mas após outro desentendimento fui demitida e mais uma vez voltei para o salão do quarto. Com as experiências e os truques aprendidos tanto com a Gal quanto com a Carla, estava me sentindo mais preparada. Os cursos técnicos continuaram e estava ganhando mais clientes. Com um pouco mais de *aqué* voltei a frequentar a noite pernambucana, no saudoso *Garage Bar*.

Antes de chegar lá, costumava tomar uns vinhos baratos num bar do cunhado da Marcela. Numa dessas idas, ela estava por lá. Entre uma cerveja e outra, me disse que estava decidida a abrir um salão e que precisava de um cabeleireiro para fazer os cortes e as colorações. Então fez a pergunta que mudou toda a trajetória que trilharia pelos próximos anos: "Junior, tu queres ser meu cabeleireiro?"

O aceite foi imediato e representou a oportunidade de atuar novamente num salão comercial, mas dessa vez como figura central nos atendimentos. No processo

de criação do espaço de beleza, a Marcela entrou com o dinheiro para a reforma, equipamentos, materiais e produtos. A mim e a outra cabeleireira, a Flávia, coube o atendimento dos clientes.

A exemplo de tantos salões de beleza recém-abertos, no primeiro semestre de 2008 o salão despertou a curiosidade dos transeuntes e desde o dia de sua abertura foi consideravelmente bem visitado. As pessoas ficaram encantadas com o espaço, mas os valores que propomos para os serviços pareceram caros. Percebemos isso por conta do movimento fraco nas primeiras semanas. Então diminuimos os valores, mas a frequência de clientes continuou fraca, levando a idealizadora do estabelecimento a desistir do salão e de seu sonho, oferecendo-o a mim. Com isso, pela primeira vez em minha vida, tornei-me, como diz uma das clientes atuais, a dona e proprietária de um salão de beleza. Porém, esse privilégio veio acompanhado de uma dívida que levaria quase 3 anos para ser paga. Todo o material, equipamento e produtos deixados no espaço foram passados a mim sob a condição de pagar mensalmente um tipo de prestação sem valores definidos. Por essa credibilidade, sou muito grata à Marcela e agradeço a confiança que ela depositou em mim, mesmo depois de me ouvir dizer que não tinha recursos para começar o pagamento naquele momento.

Figura 61 - Com a equipe do salão em 2008.



Fonte: acervo da autora.

Com essa responsabilidade em mãos, segui em frente e trabalhei para levantar a clientela. Lentamente ela foi surgindo e com ela a minha confiança na profissão. Em torno de três anos estava com a dívida encerrada; as despesas fixas em dia; uma cartela suficiente para manter os custos e, finalmente, ousar dar um outro passo. Caminhar em direção ao baú no qual havia guardado a Brenda e abrir vagarosamente a sua tampa. Não a arrombar, como fiz a primeira vez em que sai de dentro, mas ir afastando-a, deixando a luz entrar e a (re)transição acontecer.

Para isso uma questão se tornou imperativa, a segunda saída da casa dos meus pais. Como a independência financeira estava novamente estabelecida, o passo seguinte seria arrumar outro local para morar. Seguir os passos da Jocy, que construiu uma casa para se afastar da família (MORAES, 2015). Como a dela, a parte feminina dos meus familiares parecia receptiva às mudanças corporais e de comportamento que visivelmente pareciam estar voltando. Tal postura parecia favorecer o cenário de autonomização da família de origem descrito por Dominicé (2014), que considera essa etapa como parte integrante do processo de formação.

No entanto, dia após dia eu demonstrava que estava ficando cada vez mais *pintosa*. Os cabelos estavam enormes e secretamente havia recomeçado a TH. Então, apesar da boa recepção diante dessas mudanças aparentes e percebendo o movimento que estaria prestes a fazer, mainha e as outras mulheres começaram a declarar a sua preocupação. Um medo do qual havia me afastado desde que voltei do Rio e (des)transicionei. Contudo, a inevitável (re)transição o trouxe de volta e enxergava nos olhos delas o receio do meu retorno para às ruas, para a prostituição e para as drogas.

Para o alívio das amadas mulheres cuja companhia precisava abandonar, a profissão de cabeleireira não deixaria esse passado voltar. Seguia firme na profissão e conversas com as clientes sobre uma possível transição eram bem recebidas, demonstrando que elas ficariam comigo, mesmo que tivessem que parar de me chamar de Junior e de usar o “ele” e o “dele”. Elas receberam bem a notícia de que precisariam me chamar de Brenda a partir do momento em que (re)transicionasse e que não seria mais um “rapaz lindo”, mas uma “mulher linda”. Mudança por parte do tratamento das clientes que só foi possível acontecer devido à proximidade e a possibilidade de conversas que o trabalho com a beleza cria. O tempo necessário para conversar, para conviver e para entender que a transexualidade é uma possibilidade e não uma escolha e que temos o direito de existir, trabalhar e sermos respeitadas.

Refletindo sobre como a profissão me fortaleceu e criou as condições para a (re)transição, visualizo como essa segunda ruptura aconteceu de forma diferente da primeira. Nela, não precisei mudar de trabalho e permaneci como cabeleireira. Nela, o ambiente profissional não possuía a insalubridade das ruas. Nela, não me dividia entre dois mundos, um em que precisava ser um homem aos moldes da MB e outro onde tinha que performar para seduzir homens com vontade de gozar rapidamente. Nela, estava próxima de casa e do calor da família e de alguns amigos e, finalmente, nela, tinha uma perspectiva de futuro e de vida.

Figura 62 - Imagem de uma postagem feita em 2011 no Facebook durante a confraternização da empresa que me vendia cosméticos.



Fonte: acervo da autora.



Então, empoderada e certa do que estava fazendo, no segundo semestre de 2010 encomendei uma pequena reforma no “Via Persona”. O meu cunhado construiu uma pequena cozinha americana e outro marceneiro fez um sofá-cama. Após receber essa mobília e concluir as reformas necessárias, o flat-salão ficou pronto e quando me vi dentro dele usando um vestido ao invés de calça jeans e camisetas *t-shirt*, usando calcinhas ao invés de cuecas, com os pelos depilados, ao invés de uma barba e morando sozinha ao invés de ocupando um dos quartos da casa de minha, passei a chamá-lo de “Studio Brenda Bazante Hair Design”.

Ao retirar a placa de propaganda caríssima que havia pagado, movimentei-me dentro da temporalidade corpo-instante “libertada”. (Re)transicionei e digo que foi de forma “libertada” por saber que tudo seria diferente. A maneira como ocorreu essa nova subversão das regras que me aprisionavam a uma performatividade masculina, garantiu que alcançasse as condições necessárias para posteriormente adquirir a autonomia da performance de gênero que desejasse exibir. Afinal, como cabeleireira não precisaria ser a super gostosa ou a super sexy. Poderia ser feminina como desejasse e não de uma forma a atrair clientes.

A energia contida nessa memória foi acessada por meio de certificados de cursos que continham os nomes de registro e o social (Figura 63). Através deles fui lembrando das experiências que aquele período me proporcionou. A felicidade que me envolveu ao olhar novamente no espelho e ver uma aparência “feminina”. Uma silhueta que tinha muito da que foi forjada em meio ao sofrimento que enfrentei no Rio de Janeiro, mas que agora exibia segurança, pois não estava se escondendo. Pelo contrário, ela ganhava o respeito daqueles com quem convivia. Inclusive da família, que pouco a pouco foi entendendo que o pavor dos acontecimentos de 2005 não retornariam. Que não precisavam mais temer tentativas de suicídio nem trabalhos que dentro de seus pontos de vista seriam vergonhosos. Entes queridas e queridos que no convívio foram compreendendo que o nome “Júnior” não mais me cabia e que pouco a pouco, na proximidade, foram aprendendo a me chamar de “Brenda”, de mana e, o mais importante, protegendo-me e fortalecendo-me através da garantia de seu amor e de sua presença.

Figura 63 - Detalhe de certificados de participação nos eventos Essential Looks de 2009 e 2010.



Fonte: acervo da autora.

Esse fortalecimento foi fundamental para uma (re)transição segura e tranquila, apesar de ter perdido o contato com as tias do lado paterno, como dito no primeiro capítulo. Sinto muita falta delas e sofro por ter tido que me afastar, no entanto respeito o posicionamento que foi tomado e espero que um dia a vida possa criar caminhos para que nos reencontremos.

Embora tenha tido essa perda familiar, eu segui em frente e mergulhei novamente na TH. Em busca de acompanhamento especializado, marquei uma consulta num dos endocrinologistas do plano de saúde que pagava na época. No momento do atendimento eu senti na pele o preconceito existente na classe médica. Confortavelmente sentada no consultório, comecei a contar o meu caso, mas fui interrompida abruptamente pelo médico que, sem o menor pudor, me disse o seguinte: “veja, esse espaço aqui é para o tratamento de pessoas obesas e com disfunções endocrinológicas. Casos como o seu tem que ser tratados no Hospital das Clínicas (HC)”. Dito isso, ele se calou e ficou olhando para mim seriamente. Indignada, chocada e com raiva eu me levantei da cadeira e dei as costas àquele ogro formado em

Medicina. Saí da sala quase chorando e entendi que por baixo da grosseria e da negação do atendimento estavam estampados o despreparo daquele profissional e a constatação de que em nenhum plano, em nenhum consultório e em nenhum médico eu encontraria ajuda, exceto no HC de Recife.

Como não tinha contato com as mulheres trans e travestis que estavam sendo atendidas naquele hospital, eu estava totalmente perdida. Perguntava a médicas que frequentavam meu Studio, mas ninguém me dava informações úteis. Apenas sabiam que o atendimento existia e que um comercial de TV anunciava a realização de cirurgias de “mudança de sexo”. Inclusive foi por essas chamadas televisivas que a Joicy chegou ao HC (MORAES, 2015). Como ela eu finalmente descobri os dias e horários do atendimento. A informação chegou até mim por meio de uma cabeleireira amiga da Carla. Um pouco antes de (re)transicionar voltei a me encontrar com ela e numa das idas ao seu salão encontrei uma mulher trans que estava sendo acompanhada pelo processo transexualizador oferecido pelo SUS. Sem rodeios, ela me passou todos os *truques* necessários para chegar até o HC e para tentar se encaixar nas consultas com a psicóloga, a única via de entrada no programa.

Assim, numa manhã de 2010 peguei dois ônibus para chegar até o bairro da Cidade Universitária. Entrei no HC e perguntei onde ficava o ambulatório de psicologia da ginecologia. Apontaram-me o caminho e fui percorrendo os longos corredores, subindo as escadas com um aperto no peito e uma secura na boca. Sensações que só diminuíram quando cheguei a um local em que vi algumas pessoas sentadas num longo e velho banco de madeira. Imediatamente as reconheci como pessoas trans. Eram quatro ou cinco mulheres e um homem. Não sabia, mas entre elas estava a Joicy, a primeira mulher a realizar a cirurgia de redesignação sexual em Pernambuco (MORAES, 2015).

Depois do bom dia, apresentei-me: “me chamo Brenda Bazante. Tudo bem com vocês?” Elas acenaram, algumas devolveram a apresentação: “prazer, Brenda. me chamo Valentina”, disse uma delas. “oi, tudo bem. Eu sou o Léo”, disse o único homem. “Bom dia. Meu nome é Joicy”, disse a última mulher sentada no banco. Diante das respostas fiz um sinal de agradecimento e procurei um espaço para me sentar. Mas antes não pude deixar de perceber as marcas de bumbum no assento de madeira. Sinais de anos de espera por atendimento. Sinais de que a minha trajetória naquele lugar estava apenas começando.

## 4.2 PROCESSO TRANSEXUALIZADOR: ENTRADA E ABANDONO DO ESPAÇO TRANS

Tomando como referencial o modo de ser travesti que conhecia das ruas de Niterói, inclusive um visual que acabara de voltar a exibir, olhei para as pessoas sentadas naquele banco e percebi que uma delas apresentava um *look* completamente diferente das outras. Uma aparência ligeiramente incompatível com o que espera encontrar ali. Um look diferente das demais “fêmeas hiperbólicas”, como Moraes (2015, p. 35) descreveu as mulheres trans, que como eu, viu acomodadas no setor de ginecologia do HC. Um visual composto por vários itens considerados do vestuário masculino que gerou em mim uma certa desconfiança. Um questionamento sobre os motivos que levaram aquela pessoa a ocupar um espaço tão desejado. Afinal, como alguém poderia desejar fazer uma “mudança de sexo” e frequentava os atendimentos psicológicos vestida daquela forma? Sentindo-me “a travesti”, olhei para ela com essa soberba. Um sentimento que hoje me causa enjoo, mas naquele dia não foi isso que senti.

O cenário com o qual me deparei logo no primeiro dia, justo no dia do reconhecimento do HC, pode ser descrito através das palavras da premiada jornalista Fabiana Moraes (2015). Segundo a autora,

Eram nove mulheres sem útero e ovários, sem clítoris e vagina, aguardando o atendimento médico no setor de ginecologia do Hospital das Clínicas. No meio das calças jeans justinhas, cintos com tachas, vestidos floridos e sandálias altas, uma se destacava. Não era Cris, Valentina nem Camila. Tampouco Eduarda, Grazielle ou Juliana. Nem Tamires ou Dominic. Quem não usava cinto enfeitado, vestido de flor e cabelão era aquela mais do canto. Parecia homem. Mas se chamava Joicy (MORAES, 2015, p. 33).

Apesar do que eu ou quaisquer outras mulheres presentes achássemos, a Joicy era uma de nós. Na verdade, ela era a única habilitada a seguir para o estágio cirúrgico, o que me faz partir da sua trajetória para descrever o processo transexualizador que encontrei no HC de Recife. Cenário narrado e problematizado por Bento (2006), a partir do HC de Goiânia, e por Moraes (2015), também do hospital de Recife. Um dispositivo que passei a tentar usar quando decidi que não havia apenas (re)transicionado, mas que precisava tirar “aquela coisa entre as minhas pernas”, como me referia ao pênis.

As experiências das pernambucanas, escritas por Moraes (2015), e as de

algumas goianienses, narradas por Bento (2006), me ajudaram a entender dois momentos que marcam a transição da temporalidade biográfica corpo-instante em libertação para a corpo-instante “libertado”. Do mesmo modo, elas orientaram a criação de algumas práticas artísticas corpo-cinéticas “libertadas”. O primeiro instante é marcado pelas razões que me fizeram entrar naquele hospital em 2010 com o desejo de fazer uma vaginoplastia. Já o segundo, é caracterizado pelo modo como, alguns anos depois, eu larguei o desejo de mudar tão radicalmente meu corpo, abandonando o acolhimento num espaço destinado exclusivamente para pessoas trans e travestis. Abandono que ocorreu justamente às vésperas de completar o tempo e o acompanhamento necessários para fazer as cirurgias oferecidas pelo serviço.

Para entender essas questões, parto da história de Joicy e de seu “nascimento”, que são detalhadamente e primorosamente contados por Moraes (2015). Na biografia da transexual pernambucana, publicada em 2015 a partir de uma série de reportagens realizadas em 2010, ela destaca as transformações pelas quais a ex-agricultora passou. Desde o início de sua escrita, a autora aponta para uma relação que sempre leva em conta o contexto da infância, da adolescência, da juventude e da maturidade da Joicy, procedimento que também tenho seguido ao longo da minha narrativa (auto)biográfica. Construindo a biografia enquanto observava os ambientes e as reações das pessoas ao ver sua colaboradora, ela relatou que desde o primeiro dia de entrevista prestou atenção ao seu entorno, identificando a forma violenta como a Joicy era tratada. Sobre esse momento a jornalista nos diz que:

Não encontrei Joicy em uma sala de imprensa, nem ela, em qualquer momento, me trouxe informações dos bastidores do poder que poderiam tornar-se manchete. Na primeira vez que a vi, ela estava em uma fila de mulheres transexuais que buscavam, no serviço público de saúde, adequar seus corpos masculinos ao feminino que trariam dentro de si. Conhecê-la também não conferia a mim qualquer status profissional - isso aconteceria mais tarde, quando, em novembro de 2011, a série da qual ela foi o principal foco foi ganhadora do Prêmio Esso de Reportagem. Neste caso, não se tratava de Joicy “em si”, mas do recorte midiático, realizado por mim, sobre a história (Joicy, é claro, é bem maior que a série na qual a retratei). Na verdade, a senhora de Alagoinha (Agreste de Pernambuco), com seus peitos surgindo na camisetinha, a cabeça quase careca, o corpo fortalecido pelos anos de trabalho árduo na roça, nas cozinhas e em seu pequeno salão de beleza, atraía olhares justamente por não se encaixar em um modelo socialmente compartilhado e respeitado de mulher. Permanecer tantas vezes ao seu lado me deu a medida cruel (ainda que tangencial) do tribunal ao qual ela era exposta cotidianamente (MORAES, 2015, p. 18-19).

A aparência acima narrada rendia à candidata para a vaginoplastia uma série

de violências, uma precariedade que a percorria por onde quer que passasse, inclusive no HC. Moraes (2015) destaca o quanto essas violências também a atingiram e o quanto sentia por forçar sua interlocutora a ter uma espectadora ao seu lado durante os insultos e atitudes preconceituosas. Também ressalta a forma como a Joicy respondia aos ataques, ora silenciosos ora verbais, relatando o quanto ela se vestia, com uma espécie de armadura, para tentar se proteger das ofensas costumeiras. Descreve como ela virara o rosto, fechava os ouvidos ou se desligava dentro de si, pois o seu interior “era certamente um lugar mais confortável, já que desprovido da ironia dos outros” (MORAES, 2015, p. 20).

Conheço bem essas posturas. Muitas de nós recorremos a elas como forma de manter nossa segurança, e sanidade mental, diante de ataques translgbtfóbicos<sup>122</sup>. As situações pelas quais a Joicy passou me lembram de um caso assim ocorrido comigo e com a Bella no Centro do Rio de Janeiro. Estávamos caminhando entre as lojas da região de comércio popular chamada Saara quando começou uma chuva de “ehhhhhhs” vinda de todos os lados. Continuamos a caminhar, mas as agressões, até esse momento verbais, continuaram. Num dado momento, a Bella a paciência e reagiu, “mandando os agressores para aquele lugar”. Para nossa surpresa, os insultos pararam por um instante. No entanto, eles recomeçaram e ganharam uma nova camada agressiva. Junto com os xingamentos, frutas e objetos começaram a ser jogados na nossa direção. Percebendo o perigo, entramos numa loja e pedimos ajuda a uma vendedora que parecia amistosa. Precisamos ficar ali por cerca de 1 hora até os ânimos se acalmarem do lado de fora e os agressores mudarem o foco de seus olhares repressores.

Sendo assim, as atitudes da Joicy, que tanto eu como a Bella passamos a adotar desde a agressão no centro do Rio, são uma forma de estratégia de sobrevivência diante de uma sociedade que se acha no direito de nos machucar, mas não nos dá o direito de defesa frente às suas ofensas.

Além desses mecanismos de enfrentamento, eu e a Joicy temos em comum a infância pobre. Entretanto, diversas condições sociais, geográficas e de acesso à educação vão criando circunstâncias que afastam qualquer possibilidade de comparação, principalmente por ela ter passado toda a sua vida numa região de caatinga no município de Alagoinha, no semiárido nordestino. Quando considerei a

---

<sup>122</sup> Expressão usada pelo Prof. Dr. Fábio Rodrigues durante os encontros do GPEACC/CNPQ URCA.

distância que ela percorreu para chegar ao hospital - cerca de 250 km para vir e 250 km para voltar - e os perrengues que passava no retorno ao seu lar, os dois ônibus que eu pegava para chegar ao atendimento se tornaram um passeio agradável.

No tocante à educação, eu fui privilegiada por ter conseguido estudar, mesmo enfrentando o preconceito no ambiente escolar. Diferente de mim, a Joicy foi criada para plantar milho, mandioca e feijão. No Campo do Magé, área rural de seu município, o pequeno João, que trabalhava na roça, mas, como eu, cuidava da casa e já apresentava traços femininos, cresceu numa “família nordestina das boas para constar na TV, em conto, em livro, em matéria: os pais analfabetos criando os meninos sem lápis e com enxada, este instrumento principal para a manutenção da vida de 14 crianças” (MORAES, 2015, p. 37-38).

Nessas condições, ela cresceu sem entender sua transexualidade. Quando criança fazia bonecas de sabugo de milho, mas em sua rotina não havia qualquer espaço para feminilidades. Tendo sido designada como um “homem” ao nascer, o tratamento masculino lhe fora direcionado compulsoriamente. Joicy ajudava sua mãe e irmãs nas tarefas do lar, como eu fazia na casa da vovó. Cotidianamente, “depois de passar a manhã plantando, também entrava na tarefa que ainda cabia a elas”, destaca Moraes (2015, p. 38), apesar da mãe dizer que não percebia qualquer traço da “Joicy” no pequeno João. Assim ela virou adulta escondendo dos muitos irmãos e irmãs, do pai e da mãe o desejo sexual por homens e a vontade de ser e existir como as mulheres da casa. Tudo mudou após a morte do pai, quando João também “morreu” e no seu lugar “nasceu” uma senhora de cabelos curtos e corpo forte. Segundo Moraes (2015, p. 31),

Joicy Melo da Silva nasceu no dia 22 de novembro de 2010, às 12h30. Pesava 74 quilos e media 1,65 metro de altura. Naquele dia, mas sete partos foram realizados no Hospital das Clínicas de Pernambuco (HC), na Cidade Universitária, Recife/PE. O de Joicy foi, sem dúvida, o mais complicado de todos: durou quase sete anos e envolveu uma série de especialistas.

Para poder narrar experiências similares em alguns aspectos, em 2001 Bento (2006) passou a ter contato com a rotina de 12 pessoas trans, 11 mulheres e 1 homem, que estavam se candidatando a cirurgias no HC de Goiânia. Naquele período os procedimentos eram regulados pela Portaria 1482/1997 do Conselho Federal de Medicina (CFM) (ROCON; SODRÉ; RODRIGUES, 2016), que os autorizava em caráter experimental e usava o termo “transexualismo” para se referir a identidade de gênero daquelas pessoas (CFM, 1997). Nesse contexto, ela entrevistou algumas

dessas pessoas. Pacientes submetidos ao processo transexualizador que considerava a cirurgia de redesignação, ou transgenitalização, como um tratamento eficaz para os casos de transexualismo. Intervenções que só poderiam ocorrer após o cumprimento de uma série de exigências e que, segundo o documento, consideravam o “paciente transexual portador de desvio psicológico permanente de identidade sexual, com rejeição do fenótipo e tendência à automutilação e autoextermínio” (CFM, 1997, s/p). Uma vez diagnosticadas essas condições e concluídas todas as etapas exigidas, a/o candidata/o estaria apta/o para realizar as cirurgias disponíveis. Os procedimentos eram os seguintes: tempo de terapia, terapia hormonal, teste real de vida, teste de personalidade e exames de rotina.

O tempo de rotina estabelecia o período mínimo de acompanhamento psicológico: dois anos nos quais as/os candidata/os eram buriladas (MORAES, 2015) pela equipe de atendimento. Ao final desse tempo a pessoa podia ser considerada apta ou inapta. No último caso não seria realizada a transgenitalização, pois a pessoa foi identificada como não-transexual. Para as consideradas aptas, a terapia hormonal era iniciada após o início da psicoterapia, indicando estrogênio para as mulheres trans e androgênios para os homens.

No teste de vida real eram observadas as roupas e a performatividade adotados pelas pessoas. Essas características deveriam ser compatíveis com o gênero que ela afirmava se identificar. Já o teste de personalidade procurava identificar transtornos de personalidade. Por fim, nos exames de rotina eram verificadas as condições de saúde geral da/o candidata/o às cirurgias (BENTO, 2006).

Quando cheguei ao HC de Recife essas informações foram passadas pelas mulheres trans e travestis que lá conheci. Na época, tanto a neocolpovulvoplastia<sup>123</sup> quanto outros procedimentos a ela ligados haviam deixado o caráter experimental, estando apenas a neofaloplastia enquadrada nessa condição (CFM, 2002). Desde 2002 outra resolução do CFM estava regulando o processo transexualizador, a 1652/2002. Em 2010, a Resolução 1955, do mesmo órgão, revogou-a, mas manteve as autorizações do mesmo modo. Tanto na versão de 1997 quanto na de 2002, o documento seguiu usando o termo “transexualismo”, que, conforme o contexto em que Bento escreveu, era “a nomenclatura oficial para definir as pessoas que vivem

---

<sup>123</sup> Termo usado pela CFM para a cirurgia de redesignação sexual feita em mulheres trans.



uma contradição entre corpo e subjetividade” (2006, p. 44)<sup>124</sup>. Na referida resolução, essa situação era definida e diagnosticada de acordo com o terceiro artigo, que dizia o seguinte:

Que a definição de transexualismo obedecerá, no mínimo, aos critérios enumerados:

- 1) desconforto com o sexo anatômico natural;
- 2) Desejo expresso de eliminar os genitais, perder as características primárias e secundárias do próprio sexo e ganhar as do sexo oposto;
- 3) Permanência desses distúrbios de forma contínua e consciente por, no mínimo, dois anos;
- 4) Ausência de outros transtornos mentais (CFM, 2010, s.p.).

No tocante às ações do Ministério da Saúde (MS) até o ano de 2011, destaco a Portaria 1707/2008 que instituiu “no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS), o Processo Transexualizador, a ser implantado nas unidades federadas, respeitadas as competências das três esferas de gestão” (BRASIL, 2008, s.p.) e a Portaria n. 2836/2011 que instituiu, “no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS), a Política Nacional de Saúde Integral de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (Política Nacional de Saúde Integral LGBT)” (BRASIL, 2011, s.p.).

No documento de 2008 consta o termo transexualismo e ele se baseia na resolução 1652/2002 do CFM para regular o processo transexualizador no SUS (BRASIL, 2008). Entre os objetivos do de 2011, o artigo 2º garantiu o acesso a esse serviço; a promoção de “iniciativas voltadas à redução de riscos e oferecer atenção aos problemas decorrentes do uso prolongado de hormônios femininos e masculinos por travestis e transexuais” (BRASIL, 2011, s.p.); a redução de “danos a saúde da população LGBT no que diz respeito ao uso excessivo de medicamentos, drogas e fármacos, especialmente para travestis e transexuais” (Ibidem); a garantia do uso do nome social nos ambientes do SUS e “a definição de “estratégias setoriais e intersetoriais que visem reduzir a morbidade e a mortalidade de travestis” (Ibidem). No artigo 4º, o documento visava “elaborar protocolos clínicos acerca do uso de hormônios, implante de próteses de silicone para travestis e transexuais” (Ibidem).

Enquanto candidatas à cirurgia de transgenitalização, as mulheres que conheci no primeiro dia de HC não tinham acesso a essas portarias e resoluções. No entanto, elas entendiam as sutilezas das definições e das rotinas por elas estabelecidas. O que, nas palavras de Bento, “significa desempenhar com sucesso as provas que lhe

---

<sup>124</sup> Sobre isso, Bento ainda escreveu que “o sufixo ‘ismo’ é denotativo de condutas sexuais ‘perversas’, como por exemplo o homossexualismo” (2006, p. 44).

são atribuídas em suas visitas semanais ao hospital” (2006, p. 51). Possuindo a experiência, a resistência e a insistência materializadas nas marcas de bumbum deixadas no velho banco de madeira, elas chamaram minha atenção para a necessidade de ser o máximo feminina, nas vestimentas e nos modos, pois isso afirmaria a feminilidade e a identidade trans. Para Bento (2006, p. 50), “o que contribuirá para a formação de um parecer médico sobre os níveis de masculinidade e feminilidade presentes nos demandantes são as normas de gênero”. Confirmando essa faceta do processo, as meninas também disseram para que me referisse a *neca* como “essa coisa”, “esse troço que não falo o nome” e outras palavras. Nunca deveria falar o seu nome, mencionar qualquer prática de masturbação e deixar claro o pavor diante de uma ereção acidental.

A negação do pênis e de sua função sexual eram etapas fundamentais na investigação realizada nos acompanhamentos, que no decorrer dos dois anos precisam atestar a manutenção da identificação, o desejo de eliminar a genitália que possuía e ganhar as características primárias e secundárias femininas, para as mulheres trans, e masculinas, para os homens trans. Continuidade que, no caso de Joicy e do meu, passava pela completa rejeição da *neca*, considerada o maior símbolo da masculinidade e do corpo-sexuado, impondo às nascidas com ela o gênero masculino compulsório.

No relato de Moraes (2015) sobre as dúvidas que a Joicy tenta sanar durante uma entrevista na qual foram discutidas questões acerca do formato e da constituição da neovagina, fica evidente essa faceta da equipe que assistia às pacientes no estágio pré-operatório. Depois de indagar a médica sobre como ficaria o formato de sua genitália, ela ouviu que não teria útero, ovários ou clitóris. Os dois primeiros ela não usaria devido a idade e a impossibilidade de gerar filhos ou de menstruar. Já o terceiro não era feito naquele hospital. A indagante então reclamou e disse que não havia sido avisada da ausência do clitóris. Então a residente que estava acompanhando-a começou a explicar como as mulheres cis sentem prazer, mas a Joicy não ficou satisfeita com as respostas e revelou que ouvia relatos de suas amigas sobre o prazer após a operação, algo diferente do que foi dito pela médica. Nessa hora a entrevistadora falou que homens sentem prazer pelo pênis e as mulheres pelo clitóris, mas que após a cirurgia ela não teria nenhum dos dois. Dito isso, ela perguntou se sua paciente usava o pênis para sentir prazer, para se masturbar. “Todas usam, quem diz que não está mentindo” (MORAES, 2015, p. 55), respondeu a ex-agricultora. “Você

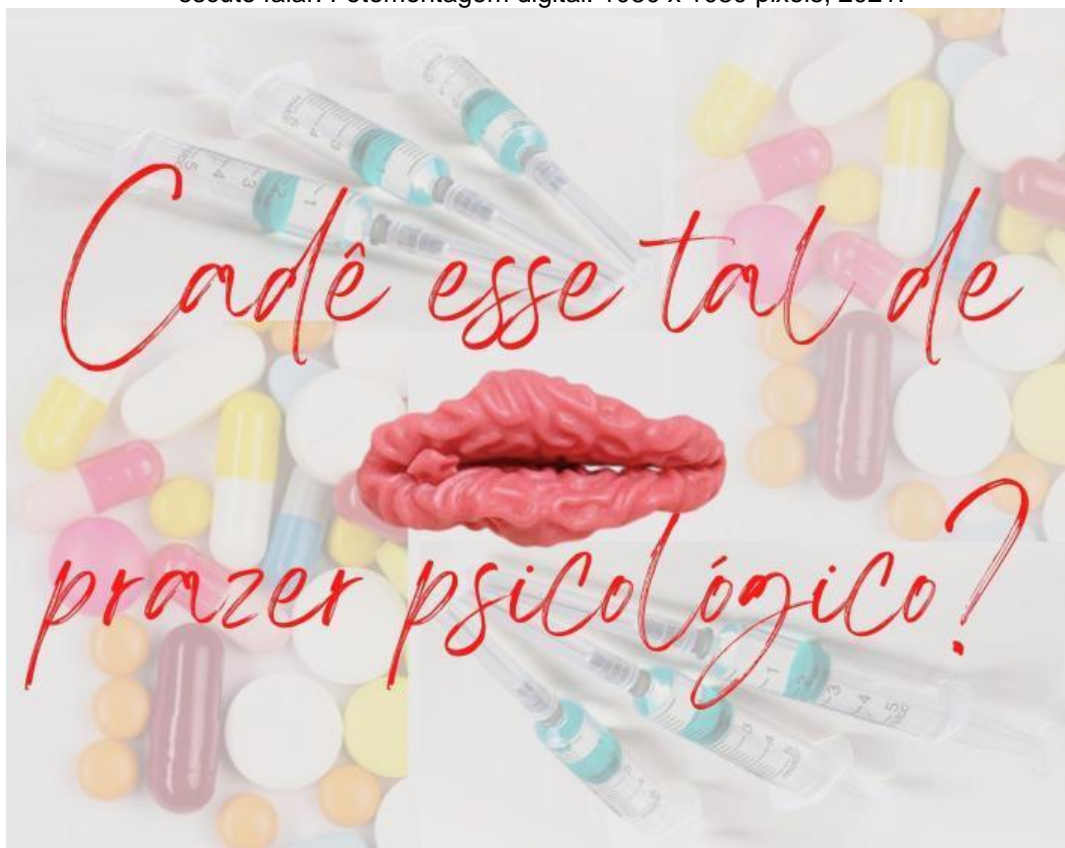
falou sobre isso com a psicóloga?” (Ibidem) indagou-lhe a Dra. Lúcia. Percebendo que tinha cometido um erro, a Joicy recuou e disse que “era só um pouquinho, era pouco” (Ibidem).

Nessa fala, fica clara a importância de negar a masturbação e o prazer através da genitália masculina. A presença ou ausência da *neca* também marcam a construção do corpo “mulher” ou a presença do corpo “homem” nas narrativas de Moraes (2015). Essa relação se torna evidente quando ela descreve o contato de um dos pacientes com a Joicy, pré e pós cirurgia. A autora usa o termo “corpo ainda João” (MORAES, 2015, p. 56) para se referir ao instante em que o outro paciente encontra sua companheira de andar antes do procedimento cirúrgico. Em outro instante, quando ele a encontra operada, foi usado o termo “corpo agora feito Joicy” (Ibidem), como se sua mulheridade tivesse nascido naquele momento, através da redesignação sexual. Como se o “nascimento” de Joicy só tivesse ocorrido quando o pênis foi retirado de seu corpo e no lugar foi feita uma neovagina.

Relatando um diálogo de sua interlocutora com outro homem, Moraes (2015) revela que para a Joicy e para ele a retirada da *neca* também marcaria a passagem do corpo “homem” para o corpo “mulher”. “Eu to aqui com João, que agora é Joicy” (MORAES, 2015, p. 57), falou o acompanhante para sua mãe ao telefone. Ouvindo a conversa que se desenrolava, a acompanhada completa: “É eu não sou gay mais não” (Ibidem).

Na época em que procurei o HC partilhava dessa repulsa contra as nossas *necas*. A TH, que havia retomado por conta própria após a negativa do endocrinologista transfóbico do plano, deixava a minha totalmente “morta”. Ela servia apenas para urinar e ter raiva quando a olhava. Nas relações sexuais não havia qualquer tipo de ereção. Fazia apenas sexo oral e anal de forma passiva, deixando os parceiros terem prazer enquanto o meu se resumia a vê-los gozando. Em outras palavras, tinha que ser psicológico. Situação que se assemelha ao que se espera das mulheres trans pós-operadas no contexto da narrativa de Moraes (2015). A médica a que me referi um pouco acima, destaca essa característica do corpo transgenitalizado. “A senhora pode ter prazer, mas ele vai vir da sua cabeça, do carinho do companheiro, da sensação de estar sendo penetrada... As mulheres sentem prazer com o carinho também, com o envolvimento, é um pouco diferente dos homens” (MORAES, 2015, p. 55), disse ela para a Joicy.

Figura 64 - Brenda Bazante. Você sabe o que é prazer psicológico? Eu nunca vi, não conheço, eu só escuto falar. Fotomontagem digital. 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Dessa forma, no auge da TH era como se já estivesse operada. Pois procurava esse prazer, mas nunca achava e, apesar de tal ausência, segui em frente com as tentativas de entrar no processo transexualizado. Foram diversas as idas ao hospital e em todas elas ouvia a mesma coisa: “hoje não tenho tempo para você”, dizia a psicóloga. Cerca de um ano depois e com muita insistência eu e outra menina que procurava atendimento conseguimos entrar na sala da Cláudia Borges, a chefe da psicologia do setor de ginecologia. Muito ocupada, ela só esperou que nos sentássemos para dar a triste notícia. “O hospital não tem como incluir mais ninguém no processo nesse momento e não sei quando terá. Sugiro que vocês procurem o hospital de Goiás ou o do Rio de Janeiro se quiserem tentar fazer pelo SUS”, finalizou ela olhando seriamente para nós duas. Ficamos arrasadas e lágrimas desceram pelas nossas faces. “Se vocês quiserem eu posso falar com o Dr. Vítor Pereira para ele passar hormônios”. Felizes com a oportunidade de ver a cirurgião que transformava corpos “masculinos” em “femininos”, dissemos sim e fomos direto para a sala dele.

O sábio médico e pesquisador foi mais simpático e disse que tivéssemos calma, pois em breve o programa receberia novas/os candidatas/os. Conversou conosco

sobre os procedimentos, detalhando a construção do canal da neovagina e rotinas pós-operatórias, como o uso do molde para evitar que o canal se feche (MORAES, 2015). Durante alguns instantes, até parecia que iríamos ser operadas daqui a alguns dias. Com as explicações minha ansiedade aumentou, mas, apesar disso, fiquei feliz com a quantidade de hormônio que ganhei e com os conselhos para evitar o Perlutan, procurando medicações menos agressivas como o Acetato de Ciproterona e os adesivos de estrogênio. Não eram medicações oferecidas pelo HC, porém, saí de lá com várias cartelas de Ciclo 21, fármaco que mais tarde descobriria fazer um mal terrível ao meu coração.

Mesmo com esse risco, que todas nós sabíamos existir muito antes da medicina começar a estudá-lo, a TH era um dos procedimentos que buscava nas idas ao hospital. Queria fazê-la com segurança e acompanhamento profissional, ao invés do conhecimento passado apenas pela ancestralidade. Considerava muito importantes as técnicas e medicações indicadas por travestis mais experientes, contudo o ganho de peso indesejado e demais reações adversas me preocupavam exponencialmente a cada injeção aplicada ou comprimido ingerido. Independente disso, seguíamos com a TH e a possibilidade de fazer esse tratamento pelo processo transexualizador causava muita euforia e expectativa, como pode ser observado no relato de uma das entrevistadas de Bento (2006). De acordo com a socióloga, a Carla fazia questão de destacar que:

Se Deus quiser eu vou começar a tomar hormônios. Eu já fiz todos os exames e hoje a tarde vou encontrar com a doutora. Acho que, com os hormônios, eu vou ficar bem feminina. Será que os seios vão crescer muito? E os pelos? Eu quase não tenho pelos, mas dá muito trabalho tirar todo dia com a pinça. Ah, não vejo a hora...Meu sonho é ter seios, porque eu não tenho nada, isso aqui [aponta para os seios] é um algodãozinho que eu ponho para dar um pouco de volume (BENTO, 2006, p. 53).

Como Carla, eu também era adepta dos enchimentos para garantir o volume dentro dos sutiãs. Os comprimidos de Ciclo 21 ajudaram na maturação dos pequenos seios que possuía e junto com os sutiãs meia taça foram me deixando mais feminina. Esse processo diminui a tristeza e no dia após dia eu fui me acostumando com a impossibilidade de realizar a cirurgia, relaxando e esquecendo o desejo que me levou àquele centro médico. Fui abandonando a vontade de ter uma genitália semelhante a das mulheres com quem convivía. Uma vagina, como possuía as minhas clientes e irmãs ou as modelos e atrizes que via na TV. Uma genitália que fosse idêntica ou o

mais parecida possível daquelas que possuem as mulheres cisgêneras.

No entanto, para além da questão visual e funcional, outro motivo me fazia procurar a redesignação sexual. A existência da *neca* também impossibilitava a alteração do nome de registro. A legislação da época só permitia a averbação de nomes e sexo “femininos” para as pessoas que possuíssem vaginas ou seja, para dar entrada no processo de mudança do nome e do sexo na vara judicial, precisávamos de um laudo do hospital atestando a realização da cirurgia.

Logo, a negativa para o aceite no processo transexualizador do HC de Recife afastou tanto a possibilidade de um corpo mais feminino, mais “mulher”, como a possibilidade de um nome compatível com minha identidade de gênero. O corpo era importante, porque achava que com uma vagina seria aceita socialmente. Já o nome evitaria os constrangimentos causados pela apresentação da carteira de registro civil, documento que tinha foto e nome incompatíveis com a pessoa que o carregava em 2010.

Bento (2006) descreve como esse mal-estar acontecia no interior do HC de Goiânia a partir do relato de Pedro, um de seus entrevistados. Sem a autorização para o uso do nome social nos prontuários, as/os candidatas/os eram chamadas/os pelos nomes de registro no momento dos atendimentos. Ao serem pronunciados, aqueles nomes incompatíveis com os corpos aos quais estavam compulsoriamente associados causavam estranhamentos, tanto nas pessoas presentes, que não entendiam o que se passava, quanto na pessoa trans, que procuravam um buraco no chão para se esconderem. Segundo a autora:

“O nome” que ele não revelou no decorrer dos nossos vários encontros, “o nome” sem nome, guardado em segredo. Dizê-lo ou pronunciá-lo seria recuperar sua condição feminina. O nome próprio aqui funciona como uma interpelação que o recoloca, que ressuscita a posição de gênero que luta para sair. Como seria seu nome de batismo? Maria? Clara? Joana? Ao longo das entrevistas, poucos revelaram seus nomes de batismo. No hospital, no entanto, a cena de um enfermeiro ou enfermeira gritando “aquele nome, o outro nome”, era muito frequente. Muitas vezes presenciei cenas como está descrita por Pedro.

Os olhares inquisidores das dezenas de pacientes amontoados em longos corredores do hospital, sem compreenderem o que estava acontecendo ali - “um homem como nome de mulher?” -, provocavam um efeito corporal quase mecânico no/a transexual, que acelerava o passo, abaixava a cabeça e parecia que o ar faltava. O que seria “uma coisa estranha”? Nesse momento Pedro era a própria “coisa estranha”, aquilo que não tinha nome, uma coisa, inclassificável, nem homem, nem mulher: a própria materialização do grotesco (BENTO, 2006, p. 57).

Antes de averbar a retificação de meu nome de registro passei por essa

situação diversas vezes, inclusive enfrentando a terrível, mas frequente pergunta: “Brenda qual o seu verdadeiro nome?” Sempre que me perguntavam, isso eu “dava uma de surda”, como fazia a Joicy, e acionava minha “fraqueza do *ori*” para lidar com tal pergunta, no mínimo desrespeitosa. Um interesse desnecessário que desconsidera o nome que a pessoa assume a como ela se apresenta. Tal questionamento e o ato de chamar o nome de registro são práticas extremamente desumanas que causaram, e causam, muitos sofrimentos às pessoas trans e travestis, pois, segundo Bento (2006, p. 57) “serem identificados/as publicamente pelo nome que os/as posiciona no gênero rejeitado era uma forma ressignificada de atualizar os insultos de ‘veado’, ‘sapatão’, ‘macho-fêmea’, que, ao longo de suas vidas, os/as haviam colocado à margem”

Hoje, enquanto escrevo essa dissertação não tenho mais esse incômodo quanto ao nome que meus pais me registraram. Tenho outra sensação. Sentindo-me fortalecida pelas leituras e pela vida, tenho coragem e tranquilidade para expôr esse nome, que hoje entendo fazer parte de minha história. Para mim, a certeza da existência enquanto Brenda é tão forte que afasta qualquer sofrimento oriundo da revelação e exposição do nome “Rivaldo”. Expô-lo atualmente representa a confirmação do quanto a performatividade que exibia nos pós-(re)transição era incompatível com o nome que carregava nos documentos. Assim, recorro a uma parte da cédula de identidade que consegui fazer em 2014 e a ressignifico artisticamente como uma prática corpo-cinética ‘libertada’ (Figura 65), nutrindo-me dá força e do empoderamento adquiridos e construídos na temporalidade biográfica corpo-instante “libertada”.

Alguns anos antes, uma conquista como o uso de uma foto com os cabelos soltos ou o rosto maquiado seria inacreditável, pois ter uma identidade civil com uma foto dessas era impossível para as minhas ancestrais. Por serem feitas em delegacias, os agentes da polícia civil se sentiam à vontade para nos negar o direito de usar uma imagem com tal aparência, considerando nesse contexto a dificuldade e o medo de ir até uma delegacia, pois ali seríamos tratadas com todo tipo de violência. Assim, durante muito tempo nos assujeitávamos, como se refere Andrade (2012) às estratégias de sobrevivência em espaços hostis, a ter uma imagem “masculina nos nossos RGs.

Figura 65 - Brenda Bazante. Me chame pelo meu nome. Fotomontagem digital, 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo da autora

Pensando em alternativas para ir diminuindo gradativamente essas precariedades e ir abrindo o caminho tanto para a cirurgia de redesignação sexual quanto para a mudança de nome e sexo nos registros civis, um pouco antes do encontro com a psicóloga Cláudia e do primeiro abandono do acolhimento no HC de Recife, segui mais um conselho das transexuais que ali conheci: conseguir o laudo médico atestando que sofria de transexualismo. Apesar de não estar claro nas resoluções 1482/1997, 1652/2002 e 1955/2010, todas do CFM, esse documento era uma etapa importante para a entrada no processo transexualizador, sendo a consulta com um psiquiatra o primeiro passo dessa jornada. A Joicy sabia disso e sua posição de habilitada se dava justamente por ela ser a única entre as mulheres hiperbólicas do HC de Recife a ter esse documento em mãos (MORAES, 2015).

Tomando-a como exemplo, consegui o número do consultório do psiquiatra



Rogério Fonseca e marquei uma consulta. De posse do conhecimento passado pelas companheiras de Joicy, sentei-me diante do médico praticamente chorando e contei minha história. Disse a ele o quanto "essa coisa" me incomodava e o quanto queria vê-la longe de mim. Meu relato foi o suficiente para que no primeiro encontro eu saísse dali com o desejado laudo. Levei-o ao HC para o juntar aos documentos que compunham o meu prontuário, um documento importante que finalmente havia sido aberto e que possibilitou a trágica entrada na sala da Cláudia Borges.

Um fato interessante sobre aquele documento, era que ele me classificava como um "transexual masculino". Na época e durante muito tempo não entendi o porquê daquele "masculino" ter sido escrito. Apenas quando li as considerações de Bento (2006) sobre a invenção do transexual, entendi a associação do gênero compulsório no laudo e sua relação com "disforia de gênero", patologia conceituada em 1973 pelo psicólogo John Money (1921-2006). Segundo a autora:

Ainda na mesma lógica da patologização, o saber oficial nomeia as pessoas que passam pelo processo transexualizador de mulher para homem, de "transexuais femininos", e de homem para mulher, de "transexuais masculinos". Segundo esse raciocínio, mesmo passando por todas os processos para a construção de signos corporais socialmente reconhecidos como pertencentes ao gênero de identificação, os/as transexuais não conseguiram deslocar-se do destino biológico, uma vez que o gênero que significará "transexual" será o de nascimento (BENTO, 2006, p. 44).

Em 2013 a necessidade do laudo perdeu força pela inclusão da Psicologia na lista de profissionais que deveriam compor a equipe multiprofissional mínima no âmbito ambulatorial de atenção às candidatas. Três portarias do MS redefiniram e ampliaram o Processo Transexualizador no SUS. Entre elas, a 2803/2013 determinou que a equipe poderia ser formada por um psiquiatra ou por um psicólogo, diferente da anterior, a 2836/2011, que estabelecia a necessidade das duas especialidades no acompanhamento (BRASIL, 2013; ROCON; SODRÉ; RODRIGUES, 2016).

Além dessa questão, as portarias de 2013 do MS trouxeram muitas novidades, como a inclusão de pessoas travestis e homens trans nos serviços oferecidos; a redução da idade para acompanhamento clínico e da hormonioterapia, de 21 para 16 anos e, para realização de cirurgias, de 21 para 18 anos. No entanto, essas mudanças na faixa etária foram realteradas no mesmo ano com base na Resolução 1652/2012 do CFM. Apesar disso, nos requisitos para realização de cirurgias e nos requisitos para a realização de terapias hormonais, houve avanços, pois na Portaria 1707/2008 do MS, esses procedimentos eram regulados pela Resolução 1652/2002 do CFM, que

autorizava os procedimentos cirúrgicos e complementares como tratamentos para casos de transexualismo.

No entanto, é possível afirmar que essa inclusão afastou a patologização como requisito para a entrada no serviço de acolhimento? Ela realmente facilitou o acesso às pessoas travestis ou aquelas que não se enquadravam nas exigências estabelecidas pelos documentos regulatórios em vigor? Para Rocon, Sodré e Rodrigues (2016) isso não aconteceu, pois, mesmo com mudanças, as portarias e resoluções continuaram tentando, através de suas exigências e diagnósticos, trazer as candidatas para uma performatividade dentro do binarismo, sendo impossível o acesso para aquelas que não correspondem às expectativas. Usando as definições de transexualismo do CFM e da CID-109, os autores destacam que:

O CFM elaborou o paciente transexual como doente mental e potencial suicida, e a CID-10 apresenta uma definição que traduz um paciente em busca da construção de um corpo que lhes correspondia ao gênero binário. Ambas as definições reafirmam a impossibilidade de uma vida no gênero fora das fronteiras do binarismo, onde os corpos são lidos a partir de suas genitálias, com a masculinidade referenciada no pênis e a feminilidade na vagina (BENTO, 2012). O gênero binário determina lugares aos indivíduos nas relações sociais a partir dos pressupostos supracitados, produzindo as diferenças de gostos, habilidades, vestimentas, estéticas corporais, emprego, renda, etc, para homens e mulheres, numa lógica: pênis, logo homem, logo masculino *versus* vagina, logo mulher, logo feminino, conduzidos à complementaridade a partir da heterossexualidade (BENTO, 2006; 2008; 2012). A patologização dos corpos e a medicalização das experiências identitárias trans podem ser compreendidas como efeitos do binarismo dos gêneros sobre a vida (ROCON, SODRÉ, RODRIGUES, 2016, p. 265).

Assim, a partir de 2013 a entrada no programa pareceu estar sendo facilitada, inclusive com o aceite de pessoas travestis, como descrito acima. Porém, a manutenção do diagnóstico como critério para procedimentos cirúrgicos e ambulatoriais sem uma definição clara dos parâmetros que seriam utilizados poderiam criar barreiras. Principalmente se o modelo adotado herdasse as regulamentações da portaria anterior, que pela sua construção, não abria a possibilidade de entrada de travestis nos acompanhamentos e nas cirurgias, uma vez que no CID 10 e, por sua vez, na OMS, a definição da categoria travesti passava pelos termos “Travestismos Fetichista” e “Travestismo Bivalente”, ambos diferentes do conceito de Transexualismo. Segundo Rocon, Sodré e Rodrigues, “o diagnóstico de Transexualismo, como condicionante do acesso aos serviços de saúde no Processo Transexualizador, tem sido apontado como um dos principais impedimentos à universalização, excluindo pacientes do acesso por esse diagnóstico” (2016, p. 261).

Ainda de acordo com os autores, os estudos de Bento (2006; 2008) evidenciaram “que as equipes multidisciplinares do processo transexualizador têm fundamentado seus diagnósticos em concepções sociais e estereótipos sobre ‘ser homem/ser mulher de verdade’” (ROCON, SODRÉ, RODRIGUES, 2016, p. 261).

Um panorama assim é um velho conhecido das pessoas trans que se submeteram ao processo transexualizador dentro dos contextos até aqui descritos. Ele apareceu nas análises de Bento (2006) acerca dos relatos das/os entrevistados no HC de Goiânia no ano 2000. Tanto os resultados dos diversos exames e testes quanto às reações aos protocolos invisíveis, eram atravessados por performatividades assumidas pelas/os demandantes como forma de sobreviver naquele ambiente, atitudes que segundo a autora se efetivaram “nos comentários, nos olhares e nas censuras dos membros da equipe e de outros funcionários do hospital” (BENTO, 2006, p. 56). Logo, agir daquela forma era uma alternativa para alcançar o objetivo que buscavam, as cirurgias.

Diversas eram as violências praticadas pelas equipes. Entre elas o uso do nome de registro nos prontuários, causando um constrangimento enorme nas/os candidatas/os, e o pedido de alguns médicos para que as pessoas trans expusessem seus corpos nus diante de grupos de estudantes para que eles pudessem “estudar” suas anatomias, procedimentos que recebiam negativas contundentes de candidatas/os corajosos. Essas duas posturas usadas no cenário narrado pela socióloga são exemplos de dispositivos de controle que se relacionavam com uma ideia de autoridade das equipes sobre as/os demandantes. De acordo com Bento (2006, p. 58),

Se o nome próprio de batismo pronunciado publicamente produz uma descontinuidade entre esse nome e as performances de gênero, expor as genitálias publicamente gera a espetacularização do diferente. Aqui, observa-se um dos mecanismos mais corriqueiros de funcionamento do hospital: autoridade e poder são exercidos a partir da infantilização do/a candidato/a. As rotinas e as obrigações às quais devem se submeter justificam-se em nome de seu bem-estar, sendo assim retirada a capacidade de decisão e o poder do/a transexual sobre seu corpo e suas ações. No entanto, há um limite, que não sei definir com precisão, para se aceitar o exercício desse poder. Quando Pedro [, o homem trans que recusou o pedido-exigência do médico,] não tira a roupa, esse limite é explicado.

Além desses dois exemplos, para Bento (2006) os gestos e as vestimentas das/os candidatas/os eram motivos para comentários e questionamentos feitos pela equipe. Observando-as/os no decorrer dos encontros e outros procedimentos,

psicólogas/os, médicas/os e demais integrantes colocavam em dúvida a veracidade da identidade de gênero dos participantes do projeto levando em conta sua forma de vestir, de andar, de se sentar e de usar as mãos. Performatividades que eram associadas às travestis, às prostitutas ou aos gays. Diferentemente, àquelas/es que performavam de acordo com o esperado, despertavam menções de elogio, destacando o quanto aquela pessoa era feminina ou masculina, o quanto ela era “transexual de verdade”. Diante desses comentários questionadores, muitas pessoas adequaram suas performances procurando corrigir aquilo que a equipe apontava como incorreto, evidenciando que “o tempo de vida no hospital tem outra função: realizar a ‘aspepsia’ nas performances dos/as ‘candidatos/as’, cortar as paródias dos gêneros, eliminar tudo que recorde os seres abjetos que devem ser mantidos à margem: os gays, as travestis e as lésbicas” (BENTO, 2006, p. 60). Rocon, Sodré e Rodrigues (2016) consideram que essas violências estão diretamente ligadas à patologização envolvida no acolhimento. Segundo eles:

A patologização das identidades trans pode ser compreendida como desdobramentos de tecnologias sobre o sexo produzidas a partir de poderes e saberes médicos sobre o corpo que, a partir dos séculos 17 e 18, foram diferenciando os corpos de forma binária e propondo uma coerência entre sexo e gênero pela heterossexualidade (BENTO, 2006; ARÁN *et. al.*, 2008; LAQUEUR, 2001). Todavia, quando a vida trans não se enquadrar nas categorias de gênero disponíveis, sofre com limitações no acesso à saúde por não apresentarem as características esperadas no processo de diagnóstico das identidades de gênero. A seletividade do Processo Transexualizador pode ser analisada como contradição inerente à regulamentação das vidas trans pelo Estado que, no corte entre vida e morte no exercício do biopoder, separará os dignos de acesso. Os estudos de Bento (2006; 2008; 2012) permitem sugerir que os corpos que melhor reproduzem, na estética corporal e nas performances de gênero, a matriz binária e heterossexual para os gêneros serão vistos potenciais candidatos ao fazer viver pelo acesso aos serviços em saúde oferecidos. Assim, como pacientes em parada cardíaca, que requerem condições físicas que proporcionem a ausência de complicações para que as manobras de ressurreição sejam efetivadas, os corpos trans são cobrados de “ausência de características físicas inapropriadas” (CFM, 2010). A patologização das identidades trans, ao tornar seletiva a entrada no processo transexualizador, opõe-se à proposta da universalidade e equidade no SUS (ROCON, SODRÉ, RODRIGUES, 2016, p. 268).

No primeiro contato com o HC de Recife, estive mergulhada nessa realidade de controle e correção. Cenário que, se visualizado “segundo na análise da vida trans numa perspectiva de totalidade histórica, [aponta que] a patologização se configurará numa determinação que, além de raiz de restrições sociais e estigma, reforçará a condição de exclusão social dessa população (ARÁN *et. al.*, 2009 apud ROCON, SODRÉ, RODRIGUES, 2016, p. 268). Dessa forma, a constante observação efetuada

nos corredores e os avisos das mulheres trans que conheci me alertaram para a necessidade de corrigir meu visual, meu corpo e minha performatividade a fim de parecer o mais feminina possível. Essa correção na forma de andar, sentar-se, falar e me vestir, ajudar-me-ia a ingressar no grupo acolhido, mas ela também denunciava que:

No dispositivo da transexualidade, nada é uma anúncia constatativa. Mais do que uma fábrica de corpos dimórficos, o hospital tenta reorganizar as subjetividades apropriadas para “um homem/uma mulher de verdade”. No hospital, realiza-se um trabalho de “asepsia de gênero”, retirando tudo o que sugira ambiguidades e possa pôr em xeque um dos pilares fundantes das normas de gênero: o dimorfismo natural dos gêneros (BENTO, 2006, p. 68).

Depois da fatídica notícia do encerramento das cirurgias, o HC ficou cerca de cinco anos sem receber novas candidatas às cirurgias, mas no retorno dos atendimentos às pessoas trans e travestis em Recife, deparei-me com uma realidade menos agressiva do que aquela vivenciada no ano de 2010 e descrita por Bento (2006), Moraes (2015) e Rocon, Sodré e Rodrigues (2016). Atendendo às regulações dos documentos da época, em especial ao art. 5º da Portaria 2803/2013 do MS, no ano de 2014 o hospital universitário foi habilitado para a realização dos procedimentos; abriu um espaço físico ambulatorial específico para o público-alvo do processo transexualizador e a notícia da reabertura do acompanhamento e da realização das cirurgias foi amplamente anunciada em diversos veículos de comunicação (G1, 2014). Dezenas de pessoas lotaram um auditório para ouvir as psicólogas anunciarem a inclusão de outras cirurgias, como as de mamoplastia de aumento e de raspagem do pomo de adão. Procedimentos incluídos através do referido documento.

A pluralidade de meninas que voltaram ao HC de Recife e que passei a encontrar nos corredores de acesso ao recém-criado Espaço Trans, dialogava com a inclusão das travestis e a possibilidade de fazer outras cirurgias para além da neovagina. Com isso, corpos e desejos diferentes se encontravam nas seções de psicologia, desde que deixassem clara a incompatibilidade com o sexo ao qual haviam sido compulsoriamente designadas. Mas essa presença revela uma diminuição das facetas controladora e disciplinadora exercidas no interior dos hospitais que nos acolhiam? Até que ponto uma travesti vestida com uma saia curtíssima seria respeitada pela equipe e, principalmente pelos demais funcionários do centro médico? Seriam suas performatividades corrigidas indiretamente pela possibilidade de realizar

os procedimentos oferecidos?

Entre as regulações da Portaria 2803/2013 do MS, estavam a integralidade da atenção às pessoas para além das cirurgias e um atendimento humanizado com o uso do nome social. Com isso, alguns dos problemas apontados por Bento (2006) e Moraes (2015) foram sendo superados. Como passamos a contar com um espaço físico exclusivo para as pessoas trans e travestis e considerando o aumento no número de atendidas/os, os acolhimentos passaram a acontecer em grupos que eram assistidos por uma integrante da equipe multidisciplinar. Nesse formato, os encontros ofereciam a oportunidade de trocar experiências e conhecer realidades e formas distintas de ser/estar mulheres trans ou travestis no mundo. A princípio ficamos um pouco caladas/os, mas a delicadeza e o profissionalismo, tanto de Sara quanto de Maria, a psicóloga que ficou no meu grupo, facilitaram muito nosso convívio quinzenal.

Numa dessas sessões conheci uma travesti negra que tinha por volta de cinquenta anos. Na ocasião, após se sentir entre irmãs e acolhida pelo grupo, ela revelou o desejo de parar de falar em público. O motivo era a sua voz, pois, segundo a mesma, ela tinha um timbre grave, geralmente associado à voz masculina, como destacou uma das entrevistadas de Bento (2006, p. 64) ao dizer que “o que denuncia é a voz”. Diferente da minha companheira de sessão, a voz aguda dela era “totalmente feminina” (Ibidem). Com isso, sempre que a travesti recifense falava, a voz denunciava sua identidade de gênero e os preconceitos começavam. Para evitá-los, decidi se calar, exceto nos encontros quinzenais, quando falávamos de experiências ocorridas desde a sessão passada. Foi nesse cenário que decidi revelar o emudecimento ao qual estava se submetendo, quem sabe pedindo socorro ao grupo, afinal quem mais podia ajudá-la?

Perplexa com a revelação da companheira de grupo, eu decidi agir e conversei com a Maria ao final da sessão. Pedi para fazer uma dinâmica na próxima quinzena e ela concordou de imediato. Duas semanas depois eu cheguei cedo e pedi para usar o computador para tocar uma música. Antes, distribuí folhas de papel com a letra da canção, mas sem dizer o nome da cantora. Antes da reprodução da música pedi para que acompanhássemos a voz procurando identificar o gênero da pessoa que cantava. Ao final, algumas disseram que era um homem e outras que era uma mulher. Então eu pesquisei no *Youtube* e mostrei-as a Nina Simone cantando e tocando *Ain't Got No, I Got Life*. Foi muito “massa” a reação das meninas que haviam achado que um homem estava cantando. Então expliquei o motivo de ter levado a potente voz da Nina

e seu refrão que dizia “não tenho muitas coisas, mas tenho a vida”. Demonstrei, por meio da linguagem musical, a possibilidade de mulheres terem vozes com timbres graves e que não devemos nos calar, mas nos fortalecer para que nossa presença seja respeitada, seja com vozes agudas ou graves.

Esse momento não mexeu apenas com as pessoas do grupo. Considero-o um marco na trajetória que começou a me levar rumo a um lugar no qual me sentia segura com o corpo que havia alcançado. Comecei a perceber que todos aqueles comprimidos de hormônio que estava tomando só agravavam as taquicardias que sentia desde que retomei a TH. Passei a ponderar os prós e os contras da cirurgia de redesignação, principalmente após ver o resultado de uma delas numa ida ao banheiro com uma recém-operada. Enxerguei naquela neovagina uma realidade que talvez não fosse a mais adequada para mim. Não era só uma questão de estética, mas de expectativa, pois percebi que a neovagina não me traria o reconhecimento que procurava.

Ouvindo os relatos de mulheres trans recém-operadas, constatei que elas continuavam passando pelos mesmos preconceitos de antes da cirurgia. Estavam felizes com seus corpos. Não é dessa relação que estou falando, a delas com sua genitália transformada. O que percebi foi que qualquer expectativa de uma vida melhor no âmbito social e menos precária nos demais, não se confirmava no pós-cirurgia. Como algumas delas diziam, as pessoas não sabiam quem tinha ou não uma vagina, afinal não andavam com uma delas na testa. Logo, a precariedade continuava. Na época, junto com o abandono do *tucking* ou do *truque da neca*, a única questão que podia melhorar após a redesignação sexual era a retificação do nome de registro. No entanto, o percurso até a nova certidão de nascimento era enorme e levava anos até o processo ser concluído e a sentença ser decretada. Dificuldade confirmada pelo relato de uma das recém-operadas que estava lutando para retirar seus documentos, mesmo levando todos os laudos pedidos pela justiça. Tal realidade que só mudaria alguns anos depois, em março 2018, quando uma ação votada pelo Supremo Tribunal Federal autorizou a retificação do nome sem a necessidade da transgenitalização e de laudo psicológico ou psiquiátrico, bastando apenas uma autodeclaração escrita de punho no momento do pedido (D’AGOSTINO, 2018).

Na prática, a decisão ainda levou algum tempo para ser efetivada, pois só em junho do mesmo ano o Conselho Nacional de Justiça (CNJ), por meio do Provimento n. 73/2018, dispôs sobre a averbação da alteração do prenome e do gênero de

peças transgêneras. A partir desse documento, precisávamos apenas ir aos cartórios onde nossas certidões haviam sido feitas e solicitar a alteração, marcando o fim de toda uma vida de humilhação e constrangimento devido aos documentos com nomes e gêneros incompatíveis com a identificação de suas/seus portadoras/es.

Assim que soube da regulamentação do processo, eu corri para o cartório e dei entrada na averbação. Em poucos dias estava com minha “verdinha” nas mãos e iniciei todo o processo de mudança de nome nos demais documentos. Foi uma sensação incrível, aquela. Sentimento que posso comparar ao início da construção da liberdade do meu corpo no tocante à sua silhueta. Um sentimento de que poderia ser Brenda sem ter que fazer a redesignação, ou mesmo aumentar os seios. Na época, havia acabado de me afastar do HC e havia começado a posar para sessões de modelo vivo.

A primeira delas aconteceu no antigo C.A.S.A, o Centro de Articulação dos Saberes Artísticos, na época comandado por Vivian e Ricardo, artistas radicados em Recife. Antes desse dia, meu corpo nu só havia sido exposto para os homens com quem transava ou amigas com quem me sentia à vontade, e sempre na segurança de minha casa. Diferente dessas pessoas e desse espaço, a sessão para a qual fui convidada aconteceria num casarão frequentado por artistas visuais e demais pessoas de outras linguagens e cenas artísticas. Entendendo minha inexperiência, a diretora do espaço convidou o Múcio para me acompanhar, pois ele tinha várias sessões na bagagem e facilitaria minha performance naquela noite de 2013.

Antes de qualquer coisa tivemos uma boa conversa sobre o tipo de poses e suas durações. Também falamos sobre a nudez e o medo que eu tinha de me expor daquela forma. Com sua experiência, Múcio me garantiu que os desenhistas não se interessavam na genitália, mas sim no formato do corpo e nas interferências da luz e da sombra sobre ele. Acreditando nele, eu fui me acalmando e fazendo uma boa *make-up* e um penteado para me apresentar com segurança naquela sala repleta de desenhistas e transeuntes aparentemente desinteressados. Seguindo o ritual acordado e completamente nus, eu e o meu modelo mentor da noite subimos as escadas que davam acesso ao espaço da modelagem. Ele entrou primeiro e ao som de uma música relaxante me apresentou ao grupo que aguardava ansiosamente a sessão, munidos de papéis, canetas, lápis, tintas e pincéis dos mais variados tipos.

Ao ouvir meu nome, fui tomada por uma sensação de poder e apareci diante daqueles homens artistas. Eram cerca de sete e assim que me viram eles abriram



sorrisos receptivos e agradeceram a oportunidade. Seguindo os conselhos do Múcio, que estava assistindo meu desempenho do canto da parede, coloquei-me na primeira pose, sentada com as pernas cruzadas e as mãos sobre a genitália. Fiquei parada nessa posição por cerca de três minutos e ao fim do tempo um alarme soou, mas eu não reagi a ele e me mantive sentada. Estava com medo de continuar, pois durante a pose fiquei encarando os desenhistas e pensei que eles estavam focando seus olhos, pincéis e tintas em algo que eu não gostaria de ver desenhado.

Figura 66 - Autoria desconhecida. Sem título. Desenho, carvão sobre papel Canson A4, 2014.



Fonte: Perfil do Facebook da autora<sup>125</sup>

Percebendo minha aflição, o Múcio veio até mim e me levantou. Olhou nos meus olhos e disse: “Está tudo bem. Você quer continuar?”. Inicialmente olhei em seus olhos e, marejada, pensei em desistir, mas um segundo antes de dizer as palavras que colocariam fim àquele drama, eu olhei para baixo e vi os trabalhos de dois dos

---

<sup>125</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/Me-Like-a-Model-Brenda-Bazante-658705364189909/photos/658825654177880>. Acessado em: 21 nov. 2021.

artistas. Eles estavam limpando o desenho e a posição permitiu que eu me visse desenhada no papel. Permitiu que eu visse a imagem do meu corpo transformado em linhas e curvas pelos grafites e tintas usados. Vi, riscadas nos papéis, imagens de um corpo feminino e não de uma genitália, como temia. Então, tranquila e feliz com aquela visão, retirei o olhar dos desenhos e o dirigi novamente para o mestre modelo, que carinhosamente tentava me acalmar. Exibi um sorriso, que prontamente foi devolvido por ele, e respondi a sua pergunta dizendo o seguinte: “Sim, eu quero!”.

Como disse, a reação positiva veio do rápido, mas potente e transformador vislumbre de uma mulher desenhada nos papéis Canson. De um corpo riscado, à carvão ou tinta, em que a genitália não passava de um pequeno traço. De uma silhueta que representava tudo o que até então havia lutado para construir, negando o que me fora imposto compulsoriamente devido a uma parte do corpo que, no desenho, vi representada por um simples risco, sem importância quando comparada ao corpo do qual fazia parte. Vi, nas mãos dos desenhistas, um retrato do que queria me tornar, uma existência muito maior do que o pênis que tinha entre as pernas. Sim, eu agora conseguia dizer o nome, não para muitos, obviamente, mas digo agora porque naquele instante ele era pequeno, não no tamanho pois isso não tem relevância, me refiro à escala usada em comparação com a mulher que ali estava desenhada. A mulher que para existir me custou uma carreira na MB, segura e estável. Uma mulher que perdeu parte da família, suas tias queridas. Uma mulher que para “nascer” precisou quase morrer nas mãos de uma cafetina no subúrbio do Rio de Janeiro. Uma mulher que precisou estar e ficar “homem” até ter segurança para ser e existir mulher novamente. Uma mulher que passou a ver na arte uma possibilidade, um local de conforto e de empoderamento. Uma mulher que segurou na mão do mestre modelo e o deixou guiá-la pelo resto daquela que seria a primeira de muitas sessões, não apenas de modelo vivo, mas de reencontro consigo mesma. De fortalecimento de sua autoestima e de construção da liberdade de seu corpo.

### 4.3 A FORMAÇÃO EM ARTES VISUAIS, MODELO VIVO E A ARTE CINÉTICA

Figura 67 - Demétrio Albuquerque. Título não informado. Desenho de modelo-vivo, carvão sobre papel Canson, A4, 2013.



Fonte: Acervo da autora

Depois da sessão no C.A.S.A, em 2013, diversas foram as vezes em que modelei para outros desenhistas (Figura 67), como na oportunidade em que minhas poses foram desenhadas pelo arquiteto e artista Demétrio Albuquerque (Teresina, 1961. Vive e trabalha em Olinda/PE). Após aquele dia, também fui convidada para integrar o time de modelos do Grupo Risco; para atuar no SPA das Artes de 2013 durante a performance (H)Urbano do fotógrafo Chico Ludermir, quando vídeos com fotografias foram projetados sobre meu corpo e para ser modelo em pinturas de Mimetismo, como na já mencionada sessão do Dia do Frevo em Olinda e tantas outras, sempre servindo de modelo para o artista Raurício Barbosa.

Diferente das sessões de modelo-vivo, que aconteciam em lugares fechados como o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), as pinturas corporais miméticas geralmente aconteciam nas ruas (Figura 68). Mesmo com a rapidez do artista, as poses eram longas e por serem em ambientes públicos, sempre havia muita tensão envolvida. Por essa questão, a produtora e quem estivesse auxiliando o Raurício, sempre ficavam com um roupão a postos caso houvesse a necessidade de se cobrir, apesar de estar com o corpo coberto de tinta e por baixo dela, calcinha e sutiã.

Figura 68 - Autoria desconhecida. Registro de pintura corporal com técnicas de Mimetismo feitas pelo artista Raurício Barbosa no Alto da Sé em Olinda/PE. 2014



Fonte: Facebook da autora<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/Me-Like-a-Model-Brenda-Bazante-658705364189909/photos/658805790846533>. Acessado em: 22 nov. 2021.

Na tensão dos momentos, sempre considerei os perigos trazidos pelo fato de ser uma modelo trans e a possibilidade de me deparar com episódios de violências decorrentes de pessoas preconceituosas transitando pelos locais das sessões. Assim, procurávamos locais com bastante movimento; que pudessem oferecer alguma segurança e um lugar para tomar um banho após a sessão, obviamente. Apesar do perigo envolvido, a experiência com o Mimetismo se somou ao empoderamento obtido na sessão com o Múcio. A liberdade da nudez, ou da seminudez, tanto em locais fechados como em locais públicos, respectivamente, fortaleceram o sentimento de harmonia com meu corpo; com a genitália que possuo; com os volumes que conquistei através da injeção de dois litros de silicone e com a transformação corporal causada pela TH. Essa relação de amor pelo corpo alimentou o desejo de me afastar das cirurgias que buscava no HC, confirmando que este seria o melhor caminho a seguir. Assim, a temporalidade corpo-instante “libertado” se configurou, em meio às práticas artísticas.

Figura 69 - Lima. Putting out fire with gasoline. Desenho de modelo-vivo, nanquim sobre papel, A4, 2013



Fonte: Acervo da autora.

Com o amadurecimento dessa difícil aceitação, “liberdade” e ruptura com os modelos até então adotados para as expectativas do que seria o corpo ideal, assumi o protagonismo e passei a propor sessões de modelo-vivo temáticas, interagindo com acessórios do universo feminino (Figura 69), como saltos altos, bijuterias, espelhos, etc. Na esteira dessa inspiração, preparei uma performance que intitulei de “O despertar da inflorescência modificada”. O ano era 2015 e a Bruna Rafaella Ferrer estava dirigindo o Grupo Risco. O coletivo estava ocupando o 6º andar do Edifício Pernambuco e a atmosfera criada pela ocupação de artistas por todo o prédio aguçou meu interesse pelas artes visuais e pela atuação como modelo e performer.

Entusiasmada com as interações que estava fazendo, conversei com a Bruna sobre a proposta de sessão-performance. Ela adorou a ideia e pediu que eu escrevesse um pequeno projeto para direcionar a prática artística. A ação tratava-se de uma espécie de colheita de flores de antúrio (Figura 70). Elas foram presas a fitas de cetim e penduradas numa luminária circular fixada no centro do andar. Antes das poses, eu deveria me dirigir à “instalação flor-luminária” e colher uma delas. De posse da flor, deveria interagir e posar com a mesma em diálogo com um texto que leria antes do início das poses. Nele eu dizia o seguinte:

#### O despertar da inflorescência modificada

Num determinado momento do amadurecimento de sua identificação com o feminino, é possível que diversas transexuais comecem a questionar a necessidade de algumas transformações físicas. Entre elas, cirurgias invasivas como a CRS (cirurgia de redesignação sexual). Um processo repleto de expectativas, muitas vezes inalcançáveis, a fim de se obter o tão sonhado corpo de “mulher de verdade”. A possibilidade de reconhecimento desse corpo, modelado conforme o padrão determinado para o gênero feminino, só existe nos mais íntimos sonhos dessas mulheres.

Durante esse momento de dúvidas, surgem reflexões que nos conduzem para conclusões em que a legitimidade de nossas feminilidades pode estar associada a aspectos muito mais interiores que exteriores. Tal pensamento indica que as performatividades que apresentamos e as verdades nas quais acreditamos podem representar melhor o nosso gênero. Eles são mais importantes que questões de ordem física/biológicas, que baseadas em modelos arcaicos confundem os conceitos de sexo biológico, orientação sexual e identidade de gênero.

Pensando de forma visual sobre esse relato, encontrei na beleza natural do *Anthurium* (antúrio), um possível exemplo de como questiono essa feminilidade através de uma metáfora ligada a identidade de gênero trans. Na verdade, a flor de antúrio é bem pequena, alcançando o tamanho da cabeça de um alfinete. A parte colorida e exótica, que normalmente achamos que é a flor, trata-se de uma inflorescência, ou seja, o conjunto formado pela espádice - a espiga onde brotam as pequenas flores - e a espata - a bráctea colorida, ou folha modificada. As verdadeiras flores do antúrio são os pontinhos amarelos que brotam na espiga.

A partir disso, podemos perceber na flor de antúrio, com seu proeminente conjunto inflorescente, silhuetas que lembram as formas das genitálias, tanto do sexo biológico masculino quanto do sexo feminino. A forma de coração da espata lembra a vagina, enquanto a fállica silhueta da espádice nos remete ao pênis. Na composição orgânica, encontramos uma clara e bela harmonia que a natureza criou, modificando as estruturas dessa planta a fim de driblar a insignificância de suas pequenas flores. Com isso, a inflorescência do *Anthurium* consegue atrair mais facilmente os agentes polinizadores e garantir a reprodução da espécie.

Tomando como referência a metamorfose de tal planta, me vejo como uma inflorescência que de maneira natural está se modificando, mas sem deixar de ser flor. No meu caso, sem deixar de ser Brenda, decido habitar um corpo que carrega aspectos biológicos considerados masculinos, coexistindo harmonicamente com transformações de performatividade realizadas para criar uma aparência feminina. Tomo a decisão de conviver com características físicas, construídas externamente, e performativas, entre elas aquelas mais internas, femininas, mas sem desconsiderar os traços fisiológicos masculinos que me constituem. Não sinto mais a compulsão de retirá-los cirurgicamente, mas, apesar disso, tenho segurança para dizer que sou e sigo feminina, mulher e filógena, amadurecendo e me empoderando em direção a uma melhor qualidade de vida e em busca de condições sociais mais humanas e dignificantes para as pessoas transexuais e travestis.

Brenda Bazante  
Recife/PE, em 20 de abril de 2015.

Figura 70 - *Anthurium Andraeanum*



Fonte: Flores Blog<sup>127</sup>

Tendo sido escrito em 2015, antes da entrada para a graduação, esse texto não problematizou as experiências transexuais a partir dos estudos de gênero. Na ocasião, escrevi a proposta me baseando naquilo que passava, nas inquietações e

<sup>127</sup> Disponível em: <https://www.blog-flores.pt/flores-de-interior/anturios-araceas/>. Acessado em: 21 nov. 2021.

descobertas que me mostravam outras possibilidades de existência para além daquela criada pelas cirurgias, ou seja, outras formas de ser uma mulher trans. Adaptando-me ao corpo que possuía, como faz a folha do antúrio, e com esse pensamento, posei para o RISCO!

Acertados os detalhes, o projeto saiu do papel. A sessão-performance foi realizada e a resposta dos artistas foi incrível. Entre eles, a Bruna foi uma das pessoas tocadas tanto pelo texto quanto pelas poses. Ela analisou a ação como uma “situação-sessão” (MORAIS, 2019, p. 144), partindo da visão do grupo como um espaço que considerava a “história gestual e conceitual levada por modelos” (Ibidem, p 133). Também compreendeu que elas/es “podem propor o uso de elementos de investigação própria e como contrapartida exceder a uma experimentação individualizada do próprio corpo como mero objeto anatômico” (Ibidem). Nesse contexto, “O despertar da inflorescência modificada” se encaixa num período da história do grupo Risco!, no seu funcionamento como um espaço de experimentação, em que “muitos modelos passaram a se apropriar do momento da sessão para a apresentação de performances que, inicialmente, consideraram a imobilidade (dentro da lógica da pose rápida) e a nudez do corpo em sua estruturação” (MORAIS, 2019, p. 134). Tal aspecto do modo de atuação das/os modelos ao longo da concepção e da realização das sessões é caracterizado, dentro da pesquisa da autora, como uma ação roteirista. Nesse sentido,

À medida que os e as modelos abandonam sua mera condição de objeto de observação natural, assumindo o papel de provocadores de uma “sensibilidade experimental”, e desenhistas assimilam o desafio de interpretação dos gestos e condições corporais de suas existências nos registros criativos, temos uma atividade cultural que num primeiro momento propõe um diálogo corporal “silencioso”, que nesse espaço heterotópico possibilita uma conexão singular entre modelo e desenhista. Essa troca de afetos motiva, por fim, a intensificação dos momentos emocionantes da vida cotidiana dos participantes dessa ação (MORAIS, 2019, p. 145).

O fato de mulheres/homens trans e travestis ocuparem esse outro lugar profissional, o de modelo-vivo, também possibilita aos demais participantes o contato com uma população que é empurrada para uma condição socialmente marginalizada. Neste lugar, fomos e continuamos sendo afastadas/os do convívio com as pessoas. Logo, destaco a importância do acolhimento oferecido pelo Grupo Risco!, materializado pela oferta de trabalho remunerado a pessoas trans ou travestis como eu, Dante Olivier, Aurora Jamelo, Linda de Morrir e tantas/os outra/os que modelaram e modelam para o coletivo de desenhistas.



Ampliando o espaço de atuação dessas/es profissionais, em 2015 o IFPE Campus Olinda abriu uma chamada pública para a contratação de modelos-vivo em caráter de prestação de serviço. Eu fui uma das selecionadas para compor o grupo de modelos e iniciei as sessões ainda no primeiro semestre. Diferente do Risco!, os encontros no IFPE faziam parte da disciplina de “Desenho de Modelo-Vivo”, ministrada por um dos professores do instituto. No decorrer das aulas, os alunos tinham contato com mais três modelos, duas mulheres e um homem cisgênero. Consciente da importância da minha presença naquele lugar, antes da primeira sessão e na abertura dos semestres letivos, sempre pedia licença ao professor e conversava com a turma sobre o que representava uma modelo-vivo trans ou travesti modelar para eles. Explicava-lhes o quanto estávamos desobedecendo as normas estabelecidas para o desenho de modelos-vivos. O quanto a presença de um corpo trans nas nossas aulas subvertia o campo artístico do desenho, como já havia acontecendo no Risco!. Sobre esse contexto de ruptura com o conservadorismo no desenho e na prática de modelagem, Morais aponta que

Tradicionalmente, o trabalho de modelo-vivo era um método de aprendizado formalizado em academias de arte europeias a partir da segunda metade do século XVII e mantido sem alterações pela maioria delas até, pelo menos, meados do século XIX (ITAÚ CULTURAL - MODELO VIVO, 2017). Até então, a prática se basearia em princípios da Antiguidade Clássica, tais como a imitação e estudo das anatomias perfeitas - como defendido por diversos tratados de arte do período em questão, podendo-se recorrer, inclusive, à “correção” do corpo observado para adequá-lo a um suposto aperfeiçoamento da natureza -, a recuperação das poses anteriormente provenientes de estátuas e a predominância de homens como modelos. Tais normas serão repassadas e adaptadas às academias americanas, como é o caso do Brasil, que implementou o modelo francês na fundação de sua primeira instituição oficial de arte, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), nas primeiras décadas do século XIX, no Rio de Janeiro (DIAS, 2017). Como vimos, desde a conformação do “Risco!”, seus organizadores se apropriavam e reutilizavam métodos antiacadêmicos aplicados por artistas locais que trabalhavam na primeira metade do século XX. Nesse ensejo, o grupo promove, então, uma atualização do clássico exercício artístico com modelo-vivo (até então reduzido a um corpo biológico prescrito) e atualiza processos desse fazer não só ao deixar de perseguir modelos pré-concebidos nos *modus operandi* de escolas formais de artes, mas também ao colocar o ou a modelo-vivo como difusor de uma série de afetos a partir da experiência do corpo presente (2019, p. 143).

Empoderando-me por meio dos atravessamentos oportunizados pelas sessões realizadas no grupo liderado por Bruna, levei essa experiência ao IFPE e destaquei como os corpos trans e travestis não eram contemplados pela prática do desenho em seu âmbito clássico, que certamente iria corrigi-los caso houvesse a difícil oportunidade de uma pessoa trans chegar a modelar no formato tradicional. Diferente

desse cenário, tendo uma/um modelo trans ou travesti posando, as/os desenhistas poderiam experimentar as possibilidades oferecidas pelas silhuetas de corpos que desobedecem aos clássicos padrões designados para as/os modelos e suas idealizações corporais. Representações de corpos que deveriam obedecer às regras estabelecidas pelo desenho do “Homem Vitruviano” de Leonardo da Vinci (1452-1519) e sua composição com um número específico de “cabeças” para cada parte do corpo e volumes corporais diferentes para os sexos “masculino” e “feminino”. Assim, através do meu corpo, as/os alunas/os poderiam embaralhar essas concepções, visto que minha estrutura corporal, cirúrgica, estética e endocrinologicamente modificada, desorganizou alguns detalhes e representações propostas pela lógica vitruviana, oferecendo um momento instigante para as aulas de desenho de modelo vivo.

Figura 71 - Ianah Maia. Título desconhecido. Desenho de modelo-vivo, aquarela e nanquim sobre papel Canson A3, 2015.



Fonte: acervo da autora.

Figura 72 - Carlito Person. Título desconhecido. Desenho de modelo-vivo, aquarela e nanquim sobre papel Canson A4, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 73 - Organizando os elementos usados numa das sessões do IFPE em 2015.



Fonte: acervo da autora.

Figura 74 - Alunos e o professor conferindo os desenhos após o fim da sessão.



Fonte: acervo da autora.

Na reflexão acerca desse momento, não posso desconsiderar dois aspectos: 1) o afastamento do desejo das cirurgias que buscava no HC e 2) e o interesse pelas artes visuais, decorrente do convívio com outros artistas e com suas práticas em desenho/performance, levando-me a entrada para uma licenciatura em Artes Visuais. No primeiro, o amor pelo corpo que havia conquistado me estimulava a falar sobre ele e ter segurança para mostrá-lo, como apontado anteriormente. Já o segundo aspecto, possibilitou-me um contato com as teorias das artes visuais e a percepção do quanto corpos como o meu, e os de outras mulheres cis, trans ou travestis, estavam ausentes das representações contidas em livros clássicos de História da Arte, como Gombrich (2013), Archer (2012), Argan (1992) e até mesmo Krauss (1998), única mulher entre os historiadores citados.

Tive acesso a essa e esses historiadores quando ingressei na licenciatura, no segundo semestre de 2015. Levei para o curso a bagagem de modelo-vivo, da performance e o entusiasmo de aprender a ensinar e desenvolver habilidades nas linguagens das artes visuais. Sendo um curso semipresencial, o segundo desejo foi prejudicado, visto que no pólo disponibilizado pela universidade não havia um ateliê disponível para a turma. Apesar dessa dificuldade, mantive a curiosidade e a vontade de praticar, encontrando nos exercícios práticos propostos a oportunidade de explorar o campo da tridimensionalidade, a linguagem que fez “meus olhos brilharem”.

Num dos exercícios, foi proposta a elaboração de uma releitura. A professora sugeriu o uso de dobraduras de papel para representar os elementos gráficos da prática artística de referência. Na época não achava que seria possível fazer um origami, mas dobra após dobra, fui encontrando o caminho e pesquisando formas de encaixar os cubos e pirâmides que criava, tanto no exercício da aula de Arte Brasileira como nas práticas que passei a desenvolver a partir daquele momento (BAZANTE, 2018).

Estudando alguns autores que pesquisaram sobre origamis, descobri o seu potencial plástico e formas de utilizá-los nas aulas de artes visuais, tanto na educação formal quanto na não-formal. Potencial que mais a frente testaria na prática durante os estágios obrigatórios e em oficinas realizadas em exposições de esculturas móveis (BAZANTE, 2018). Essas esculturas surgiram do interesse pelos móveis do artista estadunidense Alexander Calder, que havia estudado em 2016, no componente curricular História da Arte 2.

A leveza dos móveis de Calder me encantou e seguindo o exemplo deste escultor pensei em começar a experimentar materiais e exercitar a minha própria poética na elaboração de esculturas. De imediato decidi descartar os materiais como metal, plástico e madeiras nobres, pois descobri diversos artistas empregando estes materiais, entre eles David Roy e suas incríveis engrenagens de madeiras e cabos, Anthony Howe e seus fantásticos móveis de metal prateado ao ar livre e Abraham Palatnik com suas esculturas coloridas movidas por eletricidade. Necessitava de algo mais simples que pudesse se comunicar com as pessoas, possíveis alunos e que tivesse um caráter crítico e contemporâneo, conseqüentemente aproximando este estilo de vanguarda, da força, complexidade e questionamentos tão característicos e presentes na Arte Contemporânea (BAZANTE, 2018, p. 869).

A solução para a questão veio da raiva que sentia das podas de árvores que foram realizadas naquele ano em diversos bairros do Recife. Indignada com os cortes dos galhos, mas de mão atadas, pois a prefeitura da cidade estava autorizando as ações, decidi agir por meio das artes visuais e passei a recolher alguns galhos que encontrava na vizinhança. De posse desse material comecei a testá-lo.

Figura 75 - Registro da montagem da Exposição “Galhos” no hall do Museu do Homem do Nordeste, em 2017.



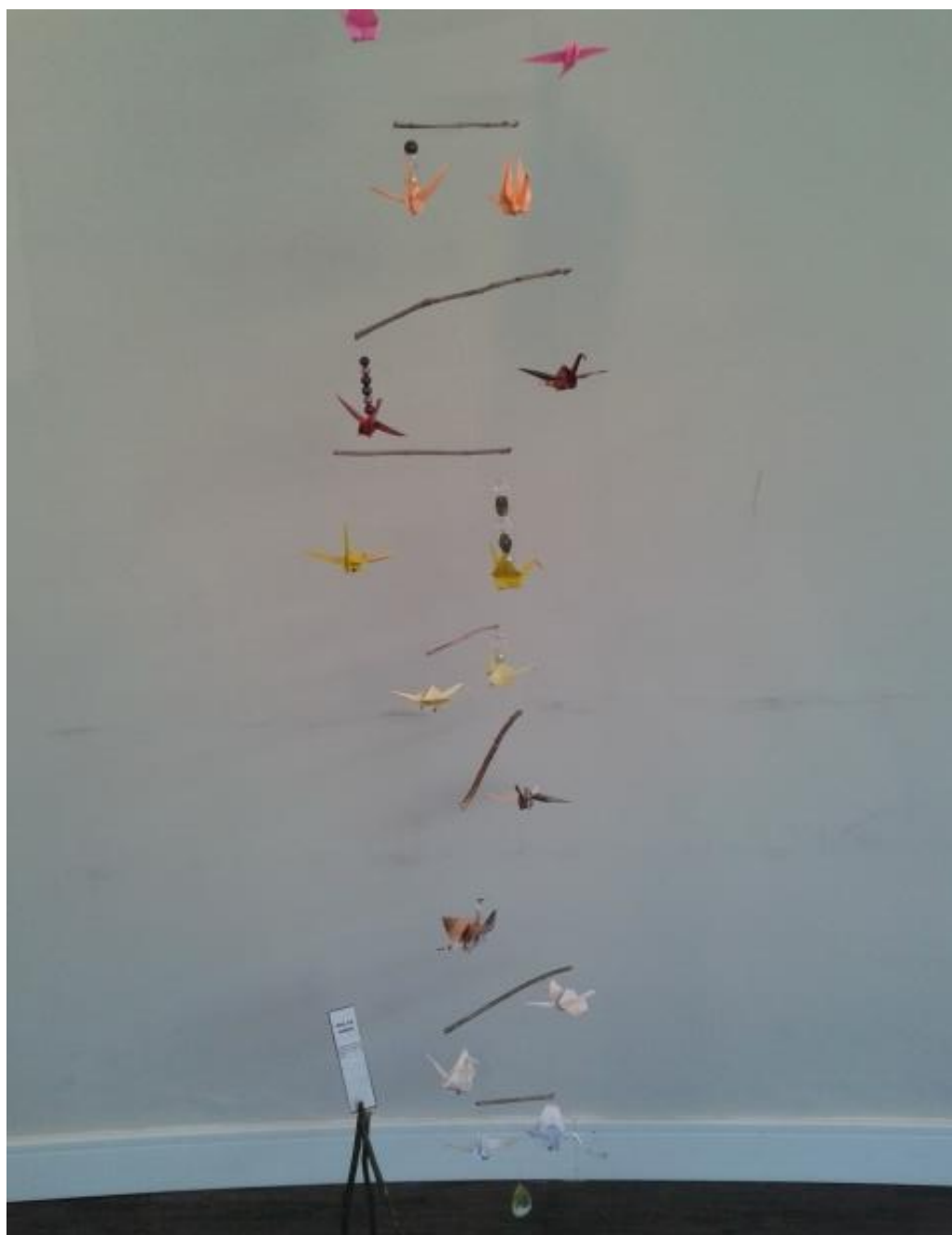
Fonte: acervo da autora.

Inicialmente a delicadeza e sua fragilidade foram fatores que dificultaram o processo de elaboração, uma vez que aqueles [galhos] mais finos quebravam com muita facilidade e os grossos pesavam demais, atrapalhando o equilíbrio. Resolvida essa questão, depois de muita experimentação com equilíbrio e testes de peso, a primeira obra começou a ser construída. Trata-se de uma árvore. A escolha não foi mera coincidência, pois naquele momento eu já pensava numa futura mediação, quando perguntaria [o seguinte] aos visitantes da exposição: ao podarmos demais nossas árvores, levando-a à queda, estamos prejudicando outros seres vivos além de nós mesmos? A resposta estaria na própria obra, pois além dos galhos que simulavam uma árvore, foram adicionados origamis de borboletas, beija

flores, mariposas e flores, na tentativa de recriar, figurativamente, parte do ecossistema que foi desorganizado.

A ideia de juntar origamis com móveis surgiu da necessidade de algo que fizesse com que as estruturas se movessem. No primeiro momento apenas os galhos foram utilizados, mas quando as esculturas eram suspensas não se moviam ao sabor do vento, como era esperado. Lembrando das obras de Calder e dos círculos, quadrados e demais formas [que ele utilizava] nas extremidades dos móveis, comecei a adicionar dobraduras penduradas por fios ou coladas nos gravetos, conseguindo o movimento e o equilíbrio necessários à Arte Cinética. (BAZANTE, 2018, p. 870).

Figura 76 - Brenda Bazante. Detalhe do Móbilé “O DNA da borboleta”. Escultura Cinética, gravetos, fios de nylon, entremeios e origamis, dimensões diversas, 2016.



Fonte: acervo da autora.

Como fruto dessa paixão pela Arte Cinética, criei 10 esculturas que foram apresentadas em algumas exposições na Região Metropolitana do Recife (BAZANTE, 2018) (Figura 76). Paralelamente aos estudos da licenciatura, assistia ao ativismo e a militância trans lutando e buscando nossos direitos nas mais diversas esferas. Devido a visibilidade alcançada pelas sessões de modelo-vivo e às articulações com diversas atrizes e atores da cena cultural recifense, eu fui convidada para compor mesas e debates que tratavam do tema Transexualidade. No entanto, a minha prática artista mantinha-se focada na abstração (BAZANTE, 2020a).

Esse cenário se manteve durante toda a graduação, atravessou a especialização e só foi rompido durante a elaboração do projeto para a seleção do PPGAV UFPE/UFPB, quando “a ausência de produções que envolvessem a experiência enquanto mulher trans começou a incomodar o meu fazer artístico” (BAZANTE, 2020a, p. 193). No referido projeto, “decidi pesquisar formas de associar a representação da corporalidade trans/travesti com a arte cinética e trazer para as minhas criações tanto a paixão pelo cinetismo quanto a vontade de militar como artista” (Ibidem).

Vislumbrando que diante de mim se formava um desafio enorme, uma corrida de longas distâncias a vencer, me senti bastante estimulada, pois incluir detalhes tão pequenos, como os que diferem um corpo trans de um cis numa obra que se move, demandaria práticas que nunca havia tentado, conseqüentemente sairia dessa pesquisa como uma artista diferente da que entrou, moldada pela minha prática artística (OSTROWER, 2014). Além disso, trabalharia mesclando duas áreas com as quais me identifico, como mencionado anteriormente, e que possuem aspectos e objetivos diferentes. Além do mais, essa junção é muito fértil, pois alimenta meu desejo de transcender a abstração historicamente majoritária nas esculturas cinéticas.

Dito isto, antes de criar uma obra que desse conta de representar as sutilezas da corporalidade de uma pessoa trans ou travesti por meio de uma escultura cinética, eu preciso entender como e se o corpo humano foi representado por meio desta linguagem. Para isso recorri à revisão de literatura como metodologia. Reexaminei autores da História da Arte ocidental, como Archer (2013), Argan (1992), Gombrich (2013) e Krauss (1998), para tentar responder à seguinte pergunta: quais as relações entre esculturas cinéticas e a representação do corpo humano? Pode uma escultura cinética representar corpos que, por meio da identidade de gênero e de suas performatividades, subvertem um discurso hegemônico que válida apenas a



cisheteronormatividade<sup>128</sup>? Como estes artistas e suas criações poderiam influenciar e oferecer caminhos investigativos e referências para o processo criativo desenvolvido numa pesquisa que envolvesse representação do corpo de mulheres trans e arte cinética?

Considerando as práticas artísticas citadas por Argan (1992), Krauss (1998), Archer (2013) e Gombrich (2013), historicamente as esculturas cinéticas tenderam para a abstração, exceto por alguns trabalhos de Howe (1954-) e Calder (1898-1976), que pontualmente construíram obras usando o movimento para representar corpos. Do mesmo modo, essas referências me levaram a refletir sobre a seguinte questão: considerando a história contada pelos autores acima citados, será que o corpo humano não teria aguçado a criatividade dos cinéticos?

Inquieta com a tal questão, examinei as referências bibliográficas, os sites e as práticas artísticas sobre arte cinética em busca de respostas. Neste momento ficou clara a importância de adotar um conceito que orientasse a procura por indicações de esculturas e artistas que atendessem ao recorte proposto no momento da concepção do projeto de pesquisa, conseqüentemente separando-os de práticas artísticas e artistas que apenas sugerissem movimento. Desta forma adotei a seguinte definição:

Arte cinética significa arte que envolve movimento. (A palavra deriva do grego Kinesis, movimento, Kinetikos, móvel.) Mas nem toda arte que envolve movimento é “cinética”, no sentido preciso em que o termo é usado quando falamos de arte cinética. Desde os tempos mais antigos, os artistas interessaram-se em descrever o movimento - o movimento de homens e animais: cavalos galopando, atletas correndo, leões saltando sobre suas presas e pássaros em voo. Por outras palavras, eles se interessaram pela representação do movimento ou, para ser mais exato, de objetos que se movem. Mas o artista cinético não se preocupa em representar o movimento: está interessado no próprio movimento como parte integrante da obra (BARRET, 1991, p. 150).

Uma vez estabelecido o conceito que seguiria, senti a necessidade de dar um passo atrás em busca de soluções para as minhas inquietações sobre corpos humanos e arte cinética. Reexaminei os autores de referência em busca das origens desta linguagem a fim de entender como, quando e por que alguns artistas começaram a criar obras com partes móveis. Não foi a minha intenção naquele momento da pesquisa, e nem nesse, esgotar todas as possibilidades de respostas

---

<sup>128</sup> Expressão relacionada a corpos que se identificam como heterossexuais e cisgêneros, ou seja, possuem a identidade de gênero e o sexo biológico alinhados, além do desejo sexual pelo sexo biológico oposto. Tudo isso considerado como o padrão a ser vivido, como o normal (BUTLER, 2020).

para tais perguntas, nem mesmo determinar um período exato para o início destas experimentações entre corpo e movimento na arte. Tampouco o marco inicial da arte cinética, afinal o foco dessa investigação não é o revisionismo histórico. Meu objetivo cercou o oferecimento de uma visão, a partir da leitura dos historiadores estudados, sobre a situação da escultura cinética e dos movimentos que a antecederam, no contexto do final do séc. XIX, XX e início do XXI. Também me propus a apresentar conceitos como a Esteriometria e a Cronofotografia a partir das práticas artísticas de seus idealizadores, uma vez que eles são fundamentais para a criação do conceito de práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas.

Assim, começo com a afirmação de que “a arte cinética se desenvolveu de um interesse geral pelo construtivismo e de um interesse mais particular pelas primeiras peças de Naum Gabo” (ARCHER, 2012, p. 18). A partir desse dado, estudei algumas práticas artísticas e processos criativos que continham o movimento, ou a sua sugestão, e o corpo humano. Criações de artistas como Étienne Jules Marey (1830-1904), Eadweard Muybridge (1830-1904), Marcel Duchamp (1887-1968), Umberto Boccioni (1882-1916), Naum Gabo (1890-1977), Alexander Calder (1898-1996) e Anthone Howe (1954-), todos homens europeus ou estadunidenses. Fato que demonstra o apagamento, no livros de história da arte que usei como fonte, de artistas como Feliza Bursztyn (1933-1982), Liliane Lijn (1939-), Mary Vieira (1927-2001), Mira Schendel (1919-1988), Lygia Clark (1920-1988) e Mary Martin (1907-1969), entre outras que desenvolveram práticas artísticas cinéticas ou ópticas.

Especificamente, o apagamento de Mary Martin exemplifica a condição de subalternidade na qual as mulheres foram colocadas no sistema machista e misógino que regula a história da arte, como destaca Zaccara (2017). Digo isso, porque desde 1954 ela expôs diversas vezes com o seu marido, o famoso escultor Kenneth Martyn, mas não é citada pelos livros que analisam a produção dele (AWARE, 2021). Uma realidade na qual “a artista mulher, durante muito tempo, teve o seu trabalho legitimado a partir do seu atrelamento ao mundo masculino (ZACCARA, 2017, p. 25). Em situações como a da escultora brasileira Maria Martins, que ficou conhecida como a amante de Marcel Duchamp, “a mulher artista foi mais facilmente reconhecida por ser filha de artista, como é o caso de Artemísia Gentileschi, parente de artista, situação de Berthe Monsot, ou amante de artista, condição de Camille Claudel” (Ibidem, p. 25-26).

Mesmo não sendo o revisionismo histórico o objetivo dessa escrita, sinto a necessidade de citar essas artistas e denunciar a exclusão de suas criações nas referências amplamente utilizadas no campo das artes visuais. Invisibilidade que também nega a importante contribuição da galerista francesa Denise René (1913-2012), pioneira, uma das maiores marchands da arte abstrata e responsável pela realização da exposição *Le Mouvement*, que aconteceu em Paris, em 1955 e projetou grandes nomes do cinetismo, inclusive artistas sul-americanos como Jesús Rafael Soto, e outros como, Jean Tinguely e Victor Vasarely.

Exposta esse breve, mas necessário apontamento, passo a apresentação de uma série de fotografias, pinturas e esculturas que selecionei considerando sua relação com os objetivos da pesquisa e que a partir de meados do século XIX começaram a incluir a mobilidade, ou a sua sugestão. Fiz a curadoria procurando entender como alguns artistas incluíram o movimento em suas práticas artísticas.

O recorte histórico no qual resolvi iniciar esse estudo é considerado um período de muita relevância para a História da Arte ocidental: o final do séc. XIX, quando se deu o surgimento da fotografia<sup>129</sup>. Segundo Argan (1992) com o advento dessa linguagem, estabelece-se uma discussão em torno de criações artísticas e fotográficas, tendo seus significados e valores no centro da problemática. A partir de 1839, ano de invenção da fotografia, muito dos serviços antes realizados pelos pintores começaram a ser transferidos para os fotógrafos, conseqüentemente sua origem ocasionou “na segunda metade do século passado, uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas ligadas ao Impressionismo” (ARGAN, 1992, p. 78).

Essa interferência pôde ser percebida por meio da utilização dos experimentos cronofotográficos realizados por Étienne- Jules Marey (1830-1904) que tornaram “visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível todas essas coisas (por exemplo, os movimentos das pernas de uma bailarina)” (ARGAN, 1992, p. 81).

Segundo Buccini (2017), Marey desenvolveu várias pesquisas sobre o movimento dos corpos de pessoas e animais. Ele iniciou seus estudos usando um aparelho que registrava desenhos num cartão circular e servia para entreter crianças:

---

<sup>129</sup> Este artigo não planeja negar a ideia de movimento presente nas artes visuais nos anos anteriores ao escolhido. O período entre o final do séc. XIX e início do XX foi eleito devido às reviravoltas que ocorreram na produção artística dando origem a Arte Moderna e as Vanguardas que juntaram ciência e estética trazendo para a escultura o movimento propriamente dito (ARGAN, 1992).

o *Phenakistoscope*. Por meio desta máquina, Marey capturou as várias fases do movimento de pássaros, cavalos e homens, estudando, através dos desenhos, a “fragmentação e as várias etapas de uma determinada ação” (BUCCINI, 2017, p. 62). Porém, o resultado obtido era impreciso quando usado a olho nu. Mais adiante

Com o advento da fotografia instantânea, foi possível a captura de momentos ‘congelados’ no tempo. Marey então visualizou uma oportunidade de substituir os desenhos imprecisos por uma sequência de instantâneos. Surge, desta forma, a cronofotografia, um tipo de fotografia que ‘se estende’ através do tempo. Não mais através de imagens borradas e indefinidas, como o movimento era representado nos primórdios da fotografia, mas a partir de uma sequência de imagens nítidas que mostrava de maneira impressionante o caminho que os corpos percorriam no espaço e no tempo (BUCCINI, 2017, p. 62-63).

Figura 77 - Étienne-Jules Marey. Cronofotografia de um homem em uma bicicleta. Slide de lanterna, 4 x 7,5 cm. 1885.



Fonte: Artsy<sup>130</sup>

As metodologias de Marey “causaram uma grande repercussão em vários setores da sociedade” (BUCCINI, 2017, p. 63) e influenciaram outro importante fotógrafo desta época. Eadweard Muybridge, inglês radicado nos EUA (1830-1904), investigou movimentações corporais, projetando as sequências fotográficas por meio de um equipamento chamado *Zoopraxiscope*, com a finalidade de criar pequenas narrativas do movimento realizado por pessoas ou animais. Para Buccini (2017), a contribuição deste artista foi importantíssima para o desenvolvimento da fotografia e sua associação com o movimento, pois

<sup>130</sup> Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/etienne-jules-marey-chronophotograph-of-a-man-on-a-bicycle>. Acessado em: 02 dez. 2021.

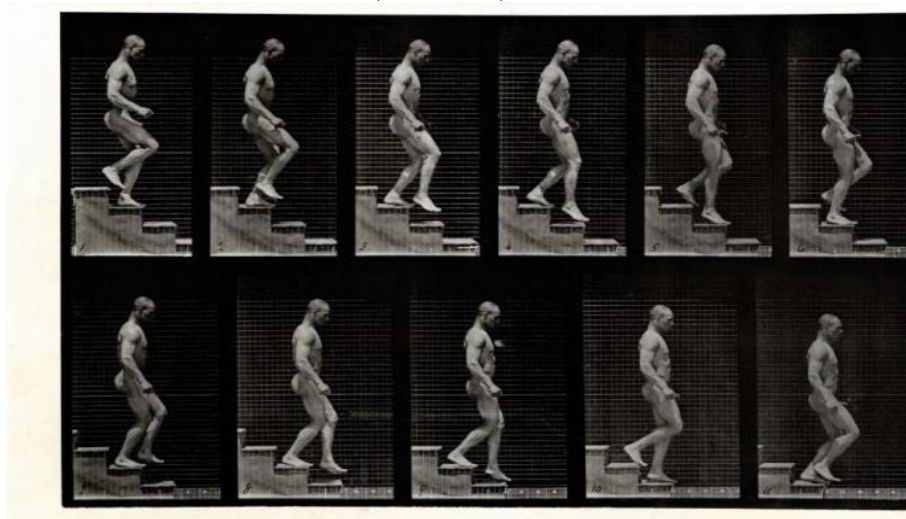
Assim como os experimentos de Marey, as fotografias de Muybridge expuseram a imagem do corpo humano em movimento de modo nunca visto antes, desafiando a noção de verossimilhança com a natureza que se tinha nas imagens da época. Nas imagens de Muybridge pode-se presenciar um relato da visualidade positivista do corpo na era moderna: homens e animais navegavam em um espaço demarcado, enquadrado em grades geométricas e regulares. Estas fotografias capturaram uma nova noção de espaço e tempo que surgiu através da transformação tecnológica e do crescimento do pensamento racional (BUKATMAN, 2006; GUNNING, 2003 apud BUCCINI, 2017, p. 64-65).

Figura 78 - Eadweard Muybridge. Locomoção animal, placa 626. Collotype, 23,7 x 30,6 cm. 1887.



Fonte: Artsy<sup>131</sup>

Figura 79 - Eadweard Muybridge, Degraus descendentes masculinos nus. Collotype vintage original, 50,8 x 61 cm, 1887.



. Fonte: Galeria Laurence Miller, NY/EUA<sup>132</sup>

Alguns anos depois, este pensamento vai aguçar a criatividade daquele que é considerado por muitos historiadores como um dos maiores artistas vanguardistas. Ao

<sup>131</sup> Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/eadweard-muybridge-animal-locomotion-plate-626>. Acessado em: 02 dez. 2021.

<sup>132</sup> Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/eadweard-muybridge-plate-12-nude-male-descending-steps>. Acesso em: 18/07/2020.

analisar seu processo criativo, Argan (1992) descreve as inquietações do jovem Marcel Duchamp (1887-1968) sobre o caráter estático do Cubismo Analítico e do dinamismo futurista. Ele inicia a análise da pintura “Nu descendo a escada n. 2” deixando clara a ligação existente entre a criação de um artista de apenas vinte e cinco anos com a de um dos maiores mestres cubistas. Comparando duas importantes práticas artísticas da arte ocidental, Argan afirma que “na história da Arte Moderna, este quadro tem importância similar à que, cinco anos antes, tivera *Les demoiselles d’Avignon*, de Picasso: põe em crise o Cubismo Analítico, tal como o famoso quadro de Picasso pusera os fauves” (1992, p. 438).

Figura 80 - Marcel Duchamp. Nu descendo a escada n. 2. Aquarela, tinta, lápis e pastel sobre papel fotográfico, 1,47 x 0,89 m, 1912-16.



Fonte: WikiArt<sup>133</sup>.

<sup>133</sup> Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/nu-descendo-uma-escada-no-2-1912>. Acesso em: 20out.2020.

Figura 81 - Pablo Picasso. O acordeonista. Óleo sobre tela, 130,2 x 89,5 cm. 1911.



Fonte: Guggenheim Museum<sup>134</sup>

Esta relação pode ser comprovada ao analisarmos pinturas como “Retrato de jogadores de xadrez” de 1911, “A passagem de virgem para a noiva” de 1912 e “Jovem triste num trem” de 1911-12, todas anteriores a “Nu descendo a escada n. 2”. Contudo, neste caso as semelhanças podem ser meras coincidências, pois enquanto Picasso indiretamente representava o movimento, uma vez que rodeava os objetos analisando todos os seus ângulos para depois juntá-los sob um plano bidimensional oferecendo ao espectador os perfis laterais, de baixo e de cima pintados sobre uma única perspectiva (KRAUSS, 1998), como pode ser observado em “O acordeonista”, Duchamp, quando exibiu o corpo em movimento “desmembra-o, altera o tipo morfológico de seus órgãos internos, muda o sistema de funcionamento biológico (ARGAN, 1992, p. 458).

Neste momento, o artista, que foi um dos maiores nomes do movimento Dadaísta, inclui em seu quadro um elemento cinético, ou seja, a figura de uma pessoa

<sup>134</sup> Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/3426>. Acessado em: 02 dez. 2021.

descendo uma escada e construiu sua pintura ligando as diferentes posições que o corpo assumia ao se mover naquele ambiente. Para Duchamp, as posições repetidas deveriam ser comparadas ao funcionamento de uma máquina, como se o corpo abandonasse a posição biológica passando a ser um organismo mecânico (ARGAN, 1992).

Dois anos antes, em 1909, outro movimento iria criticar os cubistas. A primeira edição do Manifesto Futurista deixou clara a intenção de abandonar as tradições do passado e aproximar aquele país, a Itália, da modernidade trazida pela industrialização. De acordo com Filippo Marinetti (1876-1944), o movimento e a velocidade foram pontos-chaves para gerar esta mudança (KRAUSS, 1998). Relacionando arte e tecnologia, os futuristas consideraram que “depois do Expressionismo a arte não é mais a representação do mundo, e sim uma ação que se realiza; possui uma função que evidentemente, depende do funcionamento, do mecanismo interno” (ARGAN, 1992, p. 301). Esta afirmação ficou clara quando Marinetti declarou que um automóvel em movimento é mais belo que a Vitória de Samotrácia (KRAUSS, 1998). Desta forma, considero o trabalho dos futuristas outra boa referência para entender como se deu a chegada do movimento, ou da sua sugestão, na escultura, pois para eles

O Manifesto, colocado no centro da história, resulta em uma proclamação do conceito de velocidade com um valor plástico - a velocidade converteu-se numa metáfora da progressão temporal tornada explícita e visível. O objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico (KRAUSS, 1998, p. 51-52).

Seguindo essa linha de raciocínio, o escultor Umberto Boccioni (1882-1916) elabora entre 1912 e 1913 uma série de esculturas inspiradas na sua teoria da síntese dinâmica, “uma das grandes descobertas do Futurismo (ARGAN, 1992, p. 441)”. Entre elas estão “Formas únicas na continuidade do espaço” e “Desenvolvimento de uma garrafa no espaço”. Na primeira, o artista demonstra a reunião dos movimentos absoluto e relativo que tratam da “essência estrutural e material do objeto (KRAUSS, 1998, p. 52) e das “distensões e mudanças de forma que ocorreriam quando uma figura em repouso fosse precipitada em movimento” (Ibidem), respectivamente.

Com esta escultura, o artista “não quer dar a sensação de que está em movimento; quer representar a forma permanente que assumirá a figura humana submetida a altas velocidades (ARGAN, 1992, p. 441), descrição que casa com a ideia



de que “o movimento é velocidade, uma força física que deforma os corpos até o limite de sua elasticidade, assim revelando, no efeito, o dinamismo individual da causa” (ARGAN, 1992, p. 438).

Figura 82 - Umberto Boccioni. Formas únicas na continuidade do espaço. Escultura em bronze, 1,10 m, 1913.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art<sup>135</sup>

Já em “Desenvolvimento de uma garrafa no espaço”, a ideia de Boccioni era oferecer

Ao observador estacionário como que um meio de ação conceitual sobre seu ponto de vista fixo, estruturando, na escultura, uma ilusão de movimento em espiral, enquanto Picasso faz seus objetos-relevos tão estáticos e imóveis quanto à superfície da parede contra a qual são observados. Se Boccioni entalhou o centro da garrafa de modo a criar uma forma discreta, capaz de conferir uma unidade essencial ao objeto, as construções de Picasso não conseguem oferecer este “signo” de unidade por cujo intermédio é possível apreender a essência do objeto (KRAUSS, 1998, p. 59).

135

Disponível

em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485540?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Umberto+Boccioni&offset=0&rpp=20&pos=1> Acessado em: 02 dez. 2021.

Figura 83 - Umberto Boccioni. Desenvolvimento de uma garrafa no espaço. Escultura em bronze, 34,9 x 60,3 x 39,4 cm. 1912.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art<sup>136</sup>

Nesta afirmação fica evidente, mais uma vez, o quanto a relação entre a metodologia futurista e o Cubismo Analítico de Pablo Picasso deixou clara a crítica que as vanguardas faziam à autonomia da arte prometida pelos movimentos modernistas (BURGER, 1993). Contudo, tanto Boccioni como Duchamp apenas tentaram sugerir movimentações em suas criações, diferentemente do construtivista Naum Gabo e do cinético Alexander Calder.

Os irmãos Naum Gabo (1890-1977) e Anthone Pevsner (1884-1962) foram educados num contexto revolucionário, amplamente adotado nas primeiras décadas do século XX na Rússia. Assim sendo, “receberam uma primeira formação científica no momento em que a ciência é a ponta de diamante progressista” (ARGAN, 1992, p. 452), consequentemente acabaram juntando pesquisa estética e científica em suas práticas artísticas (ARGAN, 1992). Ao morar em Paris, foram influenciados por artistas como Duchamp e Boccioni. Entretanto, ao voltar à Rússia entraram em choque com os políticos russos e saíram daquele país (KRAUSS, 1998), pois para seus líderes “a arte deveria exercer uma função de propaganda revolucionária” (ARGAN, 1992, p. 452) e os irmãos não concordaram com esta finalidade.

<sup>136</sup> Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485529>. Acesso em: 10out2020.

De volta a Paris, Gabo retoma suas pesquisas sempre com o pensamento de que “entre a ciência e a arte, existe não uma relação, e sim uma continuidade” (ARGAN, 1992, p. 454), deixando claro que concordo com Burger (1993) quando ele afirma que a mudança no desenvolvimento da arte não se dá através da tecnologia. Para ele, a emancipação da arte está ligada “ao desenvolvimento das forças produtivas, pois na medida em que proporciona um campo de novas possibilidades de realização das necessidades dos homens, não pode passar-se à margem das suas consciências” (BURGER, 1993, p. 60-61). Segundo o autor, “com o esteticismo a temática perde a importância em favor de uma concentração cada vez mais intensa dos produtores de arte sobre o próprio meio” (BURGER, 1993, p. 57).

Logo, tendo Gabo e Pevsner crescido num ambiente em que a ciência era valorizada, naturalmente eles introduziram-na em suas investigações, vinculando “a pesquisa estética avançada à pesquisa tecnológica” (ARGAN, 1992, p. 452), abandonando temas longínquos de sua realidade. Posicionamento que reforça a emancipação da arte proposta por Burger (1993), pois, de acordo com Argan (1992) no postulado ideológico de Gabo

A arte não pode mais ser uma atividade dedicada a produzir, com técnicas refinadas, uma mercadoria de qualidade, destinada a uma clientela de elite. O objetivo artístico já não tem curso legal. O artista é um intelectual que realiza uma pesquisa científica no campo do conhecimento estético: os objetos que faz não têm valor em si, mas enquanto instrumentos e demonstração de pesquisa (ARGAN, 1992, p. 454).

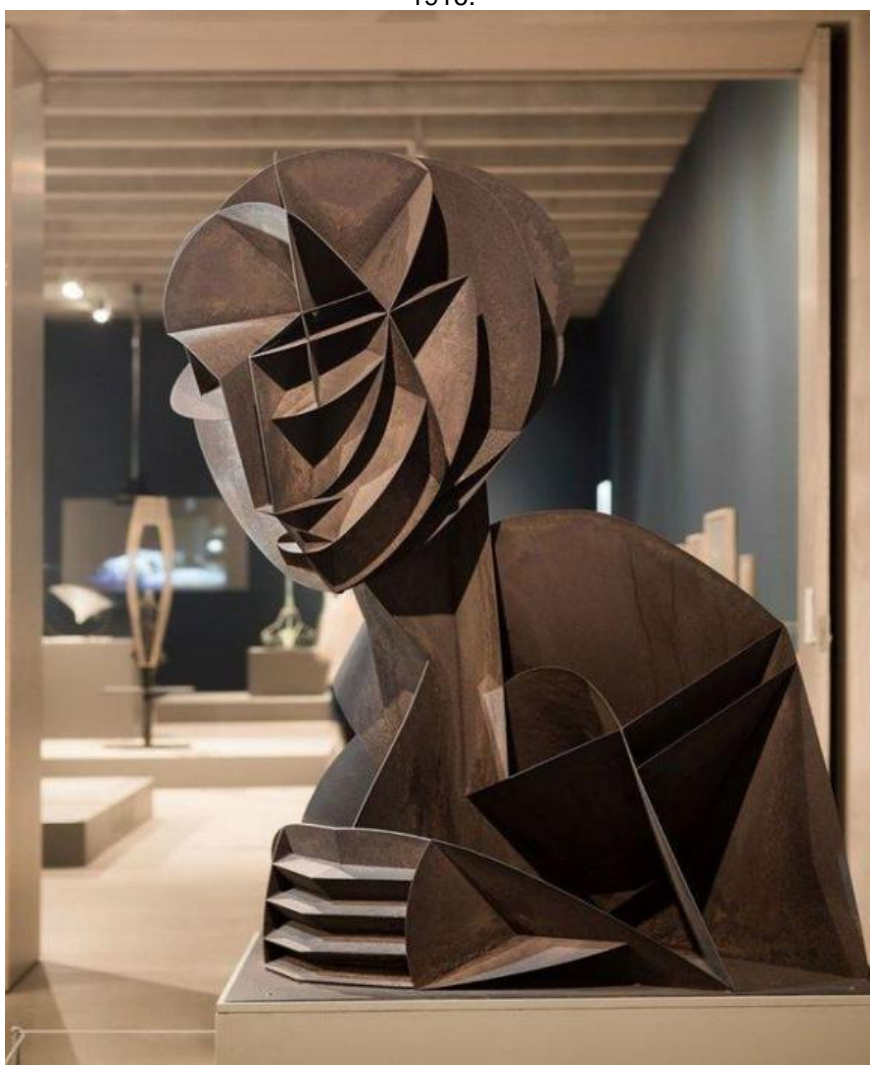
O trabalho deste escultor se apoiava num conceito que ele batizou de Estereometria e pode ser explicado por meio da comparação entre um cubo comum e cubo construtivista (esteriométrico) de Gabo. O primeiro sólido, “a exemplo dos demais objetos por nós percebidos no mundo real, oferece-nos uma visão parcial de si. Por ser fechado, enxergamos apenas três de suas faces” (KRAUSS, 1998, p. 72). Já o segundo

É construído de forma diferente. Suas quatro faces laterais foram removidas e, em seu lugar, dois planos diagonais cortam o interior da forma, entrecruzando-se em ângulos retos em seu centro exato. Esses dois planos em interseção têm o propósito simultâneo de estruturar um volume cúbico - servindo de armação ou suporte para os planos do topo e da base da figura - e permitir um acesso visual ao interior da forma. O que o segundo, o aberto, revela para Gabo não era apenas o espaço normalmente deslocado pelos volumes fechados, mas o núcleo do objeto geométrico, exposto com a mesma simplicidade que o próprio princípio da interseção, tornando a figura compreensível de modo semelhante ao que um teorema geométrico isola e

coloca a nosso alcance determinadas proposições essenciais referentes aos objetos sólidos (KRAUSS, 1998, p. 72).

É possível perceber claramente o uso deste artifício observando nas famosas esculturas figurativas (Figura 84) que Gabo construiu, em 1915, utilizando papelão liso e compensado (KRAUSS, 1998). Sobre a estrutura destas peças, Argan afirma que seu construtor adotou uma morfologia “geométrica, tendo suas origens na teoria supematista de Malevich” (1992, p. 454). Trata-se de “uma geometria fenomenizada pela qual as figuras não são símbolos de conceitos, mas formas concretas cuja estrutura e comportamentos podem ser estudados”, afirma Argan (Ibidem).

Figura 84 - Naum Gabo. Cabeça n. 2. Versão ampliada 1964, dimensões e materiais não informados. 1916.



Fonte: Tate Museum<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/exhibition/naum-gabo>. Acessado em: 05 dez. 2021.

Fazendo uso do conceito de Esteriométrie, vejo a possibilidade de representar as substâncias utilizadas para aumentar os volumes de áreas específicas dos corpos de mulheres trans e travestis, como a região dos quadris e dos seios. No cubo esteriométrico, foram retiradas as arestas, porém na representação que proponho, faço da pele o elemento opaco, deixando visível o interior do corpo para simbolizar a introdução de líquidos, como o silicone, ou próteses responsáveis pelo arredondamento e aumento do volume, ou seja, uma feminilização e criação de uma aparência cisgênera, mimetizando signos corporais considerados femininos.

Isso posto, é relevante destacar que o trabalho deste artista do Construtivismo é uma grande referência para esta pesquisa devido ao seu caráter experimental e criativo. Ainda mais por que, tanto Gabo quanto Pevsner, pretenderam “anular o próprio conceito de escultura como disciplina tradicionalmente definida por certas finalidades, certos procedimentos, certos materiais” (ARGAN, 1992, p. 454). O que futuramente seria justamente a intenção de artistas contemporâneos que diluíram os conceitos de pintura e escultura, experimentando todo tipo de material em suas obras (ARCHER, 2013).

Além disso, Gabo e Pevsner escreveram em 1920 o Manifesto Realista, que contém várias propostas de alterações para a funcionalidade da arte. Entre os cinco princípios fundamentais deste documento, eles apresentam um argumento que seria fundamental para o desenvolvimento de toda a produção escultórica cinética a partir dali. Trata-se do item cinco do manifesto e nele está escrito o seguinte: “renunciamos à ilusão milenar na arte que mantinha os ritmos estáticos como únicos elementos da arte plástica e pictórica. Afirmamos nestas artes um novo elemento, os ritmos cinéticos, como as formas básicas de nossa percepção de tempo real”<sup>138</sup> (GABO; PEVSNER, 1992, p. 299, *tradução nossa*).

Pouco tempo depois, em 1955, a galerista francesa Denise René (1912-2012) reuniu artistas como Gabo, Calder, Pol Bury, Agam, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto e Jean Tinguely na extraordinária Exposição *Le Mouvement*, onde, pela primeira vez, o termo “Arte Cinética” foi usado para designar aquelas criações. Nesta exposição,

---

<sup>138</sup> We renounce the thousand-year-old delusion in art that held the static rhythms as the only elements of the plastic and pictorial art. We affirm in these arts a new element the kinetic rhythms as the basic forms of our perception of real time” (GABO; PEVSNER, 1992, p. 299).

todos os artistas haviam construído obras com partes móveis ou com a sugestão do movimento (ARCHER, 2012). Entre estes, Gabo (1890-1977) se destacou, pois foi o primeiro a criar uma escultura que realmente se movimentava, como nos diz Barret (1991). De acordo com o autor, em 1920 ele apresentou a obra Construção Cinética (Figura 85), que “consiste numa vara metálica vibrátil acionada por um motor. Quando a vara vibra, forma-se uma simples onda” (BARRET, 1991, p. 152).

Figura 85 - Naum Gabo. Construção Cinética. Escultura mecânica, 616x241x190 mm. 1919-1920 (réplica 1985)



Fonte: Tate<sup>139</sup>

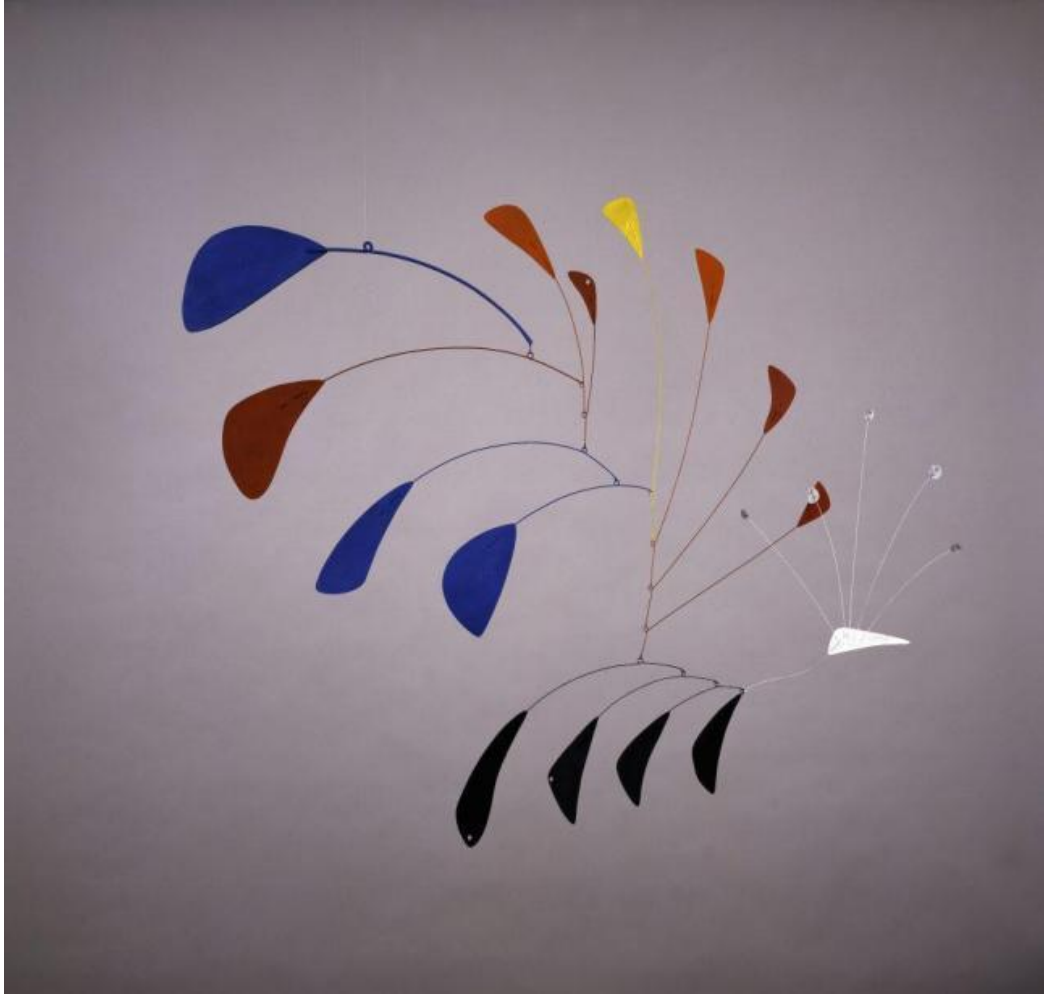
<sup>139</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827>. Acesso em: 03set2020.

Transcrevendo trechos de uma entrevista dada por Gabo para a Exposição “*Machine as seen the end of the mechanical age*”, realizada em 1969 no *The Museum of Modern Art (MOMA)*, Rivenc e Bek (2018) relatam como a escultura foi construída. De acordo com a entrevista, Gabo teria autorizado a construção de uma réplica pelo *Tate Museum* para a mostra americana acima mencionada. Essa reprodução foi autorizada devido a fragilidade da peça cinética original. Ela foi construída como uma forma de ilustrar o que Gabo queria dizer com a “introdução de ritmos cinéticos em uma construção cinética” (RIVENC; BEK, 2018, p. 7, *tradução nossa*).

Na época em que a primeira escultura foi confeccionada, a Rússia passava pelo auge da guerra civil, pela fome e pela desordem, destacam Rivenc e Bek (2018). Ainda segundo os autores, esse contexto dificultava a aquisição de materiais para que Gabo criasse as suas práticas artísticas. Por fim, ele encontrou uma oficina no Instituto Politécnico de sua cidade e ali conseguiu “o mecanismo básico de um sino elétrico, mas um sino mais forte que o usado em residências, forte o bastante para produzir uma vibração suficiente em uma haste metálica rígida” (RIVENC; BEK, 2018, p. 2, *tradução nossa*).

Alguns anos mais tarde, em 1930, outro escultor, o estadunidense Alexander Calder (1898-1976) vai ao ateliê de Mondrian (1872-1944) em Paris. Sai de lá muito impressionado e decide que “como o holandês, desejava uma arte que refletisse as leis matemáticas do universo; a seu ver, contudo, tal arte não poderia ser rígida e estática” (GOMBRICH, 2013, p. 452). Essa previsão foi feita alguns anos antes no Manifesto Realista, (GABO; PEVSNER, 1992), uma vez que o cosmos “encontrava-se em constante movimento, mas sua coesão é mantida por misteriosas forças em equilíbrio; foi essa ideia de equilíbrio que inspirou Calder a construir seus móveis” (GOMBRICH, 2013, p. 452).

Figura 86 - Alexander Calder. Pavão. Móble pendurado, chapa de metal, arame e tinta, 36 3/4 x 49 1/2 polegadas. 1941.



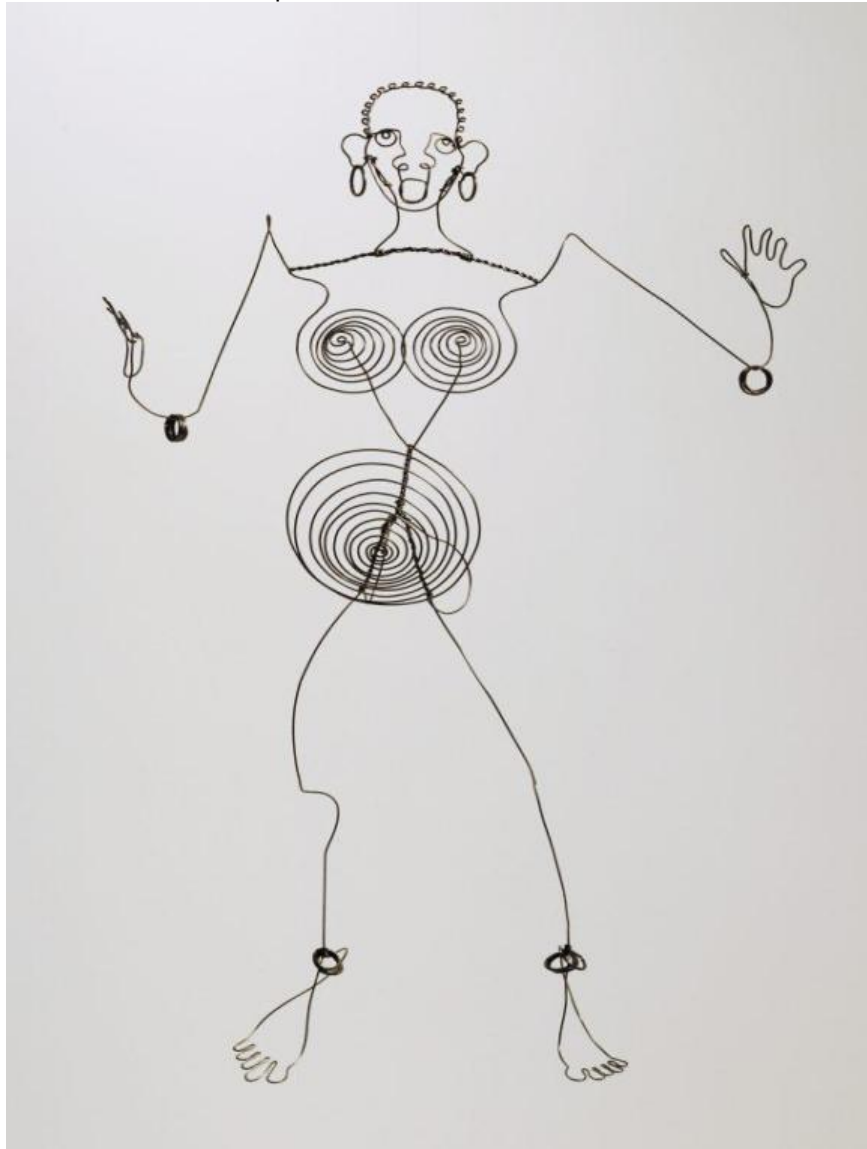
Fonte: Calder Foundation<sup>140</sup>

Em seu trabalho, Calder utiliza materiais industriais como arame e chapas metálicas e entre seus objetivos não estava a “intenção de resolver problemas geométricos complicados, como Pevsner, nem de comunicar mensagens importantes à humanidade, como Moore” (ARGAN, 1992, p. 485). Apesar de visualizar volumes virtuais sendo formados pelo movimento das esculturas cinéticas, sigo na contramão do pensamento de Calder quanto a funcionalidade de sua prática artística, pois pretendo usar sua obra como referência, mas linkando sua mobilidade com a representação de corpos marginais, exercendo o regime político da arte (RANCIÈRE, 2012).

<sup>140</sup> Disponível em: <https://calder.org/works/hanging-mobile/peacock-1941/>. Acessado em: 02 dez. 2021.



Figura 87 - Alexander Calder. Josephine Baker III. Escultura de arame, dimensões diversas. 1927.



Fonte: Calder Foundation<sup>141</sup>

Desta forma, apesar de amar os móveis de Calder, utilizarei poucas esculturas cinéticas como referência, entre elas a “Josephine Baker III”, por se tratar de uma das raras representações do corpo humano em arame e móvel que o artista realizou. Todavia, o processo criativo de Calder, no qual “o movimento resulta de um sistema complexo e perfeito, porém visível, de alavancas, balancins, suspensões, contrapesos” (ARGAN, 1992, p. 485), será, junto com a esterimetria e a cronofotografia, uma das técnicas utilizadas em meu processo criativo. Nesse percurso, também considero a delicadeza da força motriz que ele empregou, o vento.

<sup>141</sup> Disponível em: <https://calder.org/works/wire-sculpture/josephine-baker-iii-c-1927/>. Acessado em: 02 dez. 2021.

Além dele, a interação humana foi usada nas práticas artísticas trava transcorpocinética, sendo essas as duas formas de movimentar as esculturas que criei.

Sobre os mecanismos de movimentação da arte cinética de Calder, Argan nos diz o seguinte: um “toque, mesmo uma simples corrente de ar, pode desencadear um movimento rítmico que, aos poucos, estende-se aos elementos mais distantes, depois diminuindo até parar; um equilíbrio instável que, perturbado, logo se recompõe (1992, p. 485).

Essa técnica de criação artística tridimensional, revela-se extremamente interessante para a forma como pretendo construir representações de corpos de pessoas trans ou travestis, e as mudanças de suas performatividades, por meio do volume virtual (KRAUSS, 1998), pois “uma obra de Arte Cinética cria uma forma no espaço pelo movimento” (BARRET, 1991, p. 52). Esta citação está de acordo com o depoimento de Calder, oportunidade na qual ele disse o seguinte: “dois círculos de arame a se interceptarem em ângulos retos, isso para mim é uma esfera [...] o que produz não é precisamente o que tenho em mente - mas uma espécie de esboço, uma aproximação fabricada” (CALDER, 1958, p. 8 apud KRAUSS, 1998, p. 260-261).

Diferente de artistas como Takis (1925-2019), que usou o magnetismo, Nicolas Schöffer (1912-1992), Krämer e Jean Tinguely (1925-1991) que usaram motores elétricos, Alexander Calder, Kenneth Martin (1905-1984) e George Rickey (1907-2002) utilizaram o vento como força motriz geradora do movimento nas suas práticas artísticas (BARRET, 1991). Sendo assim, o artista que optasse por esta técnica “[...] não tinha a necessidade de esconder sua fonte de energia ou tentar fazer dela parte integrada da obra” (BARRET, 1991, p. 154).

De acordo com Kephart e Rickey (2009), David Smith (1906-1965), em 1950, ensinou Rickey a soldar e isso mudou a forma como ele criava as suas esculturas. Além disso, ele “encorajou Rickey a se tornar mais generoso ao dimensionar e experimentar com diferentes materiais; e ele reforçou os princípios construtivistas da escultura à qual Rickey já havia sido exposto” (KEPHART; RICKEY, 2009, p. 46, *tradução nossa*). Para os autores, “as técnicas de trabalho de Smith e Rickey seguiram as dos construtivistas russos cujo foco na forma contínua no espaço tornou-se altamente importante para a escultura do século XX” (KEPHART; RICKEY, 2009, p. 46, *tradução nossa*).

Atualmente, dois artistas se destacam no cenário do Cinetismo: Anthone Howe (1954-) e David Roy (1952-). Esses são os últimos cinéticos que trago nesta breve contextualização histórica em torno de artistas que sugeriram ou usaram o movimento em suas práticas. As obras do estadunidense Howe são compostas por metais enquanto Roy utiliza a madeira. A Escultura “*About Face III*”, de Howe, 2017, juntamente com “*Zavion*”, 2021, são exemplos das poucas esculturas móveis que retratam o corpo humano na coleção do artista. Como as demais, elas estão elegantemente instaladas num jardim ou de frente para o mar, movendo-se ao sabor do vento, pois todas as criações de Howe utilizam essa energia como força motriz.

Figura 88 - Anthone Howe - *About Face III* - 95" x 59" x 36", 2017



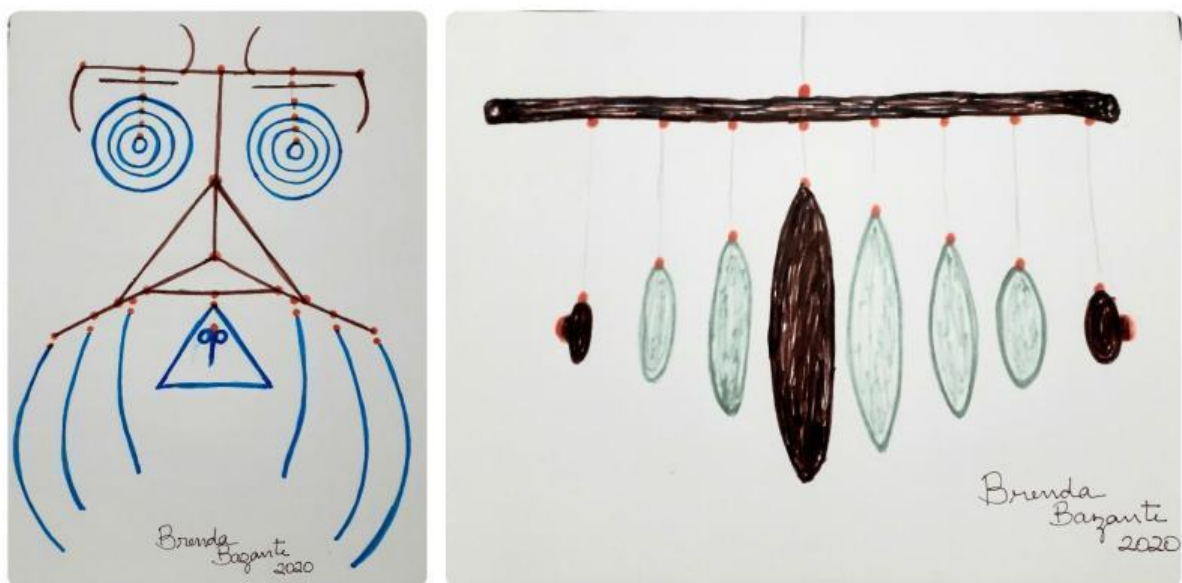
Fonte: Anthone Howe<sup>142</sup>

<sup>142</sup> Disponível em: <https://www.howeart.net/about-face-iii>. Acessado em: 02 dez. 2021.

Enquanto criava relações entre as práticas artísticas desenvolvidas por essas/es artistas, comecei a estruturar um conceito, que na época do projeto para a seleção do mestrado, chamei de Corpocinetismo, baseando-me na ideia de que entre um corpo A (fisicamente inalterado) e um corpo B (alterado nas esferas cirúrgicas, estética e endocrinológica) existem fatores culturais, pessoais, de gênero e sociais motivando mudanças que ocorrem num determinado tempo-espço. Transformações de signos corporais e de performatividade que variam de velocidade e intensidade conforme o desejo, as condições de saúde e as financeiras de suas/seus praticantes. Essas mudanças/intervenções indicam uma movimentação que parte do corpo A para o B e é justamente esse movimento que pretendo trazer para minhas práticas artísticas, que, considerado a representação do corpo de mulheres trans e travestis, passo a chamar de trava transcorpocinéticas.

As imagens abaixo apresentam os primeiros esboços desenvolvidos a partir das técnicas e dos trabalhos dos artistas trazidos para essa investigação. Relacionando os conceitos e as referências artísticas acima citados, esbocei um corpo trans submetido às intervenções. Na área do quadril é possível ver diversas linhas curvas que simbolizam as etapas de aplicação de silicone. A região dos seios é apresentada em ambas as figuras. Na da direita, utilizei conceitos aplicados pelos cinéticos para representar diferentes tamanhos de próteses mamárias de aumento.

Figura 89 - Brenda Bazante. Esboço para o corpo trans e esboço para seio. Desenho, 2020.



Fonte: a autora

Quando confeccionei esses esboços estava pensando numa escultura cinética que pudesse ser construída com os seguintes materiais: gravetos, linhas de crochê, arames e papel machê. Em sua confecção, pretendia, além de outras, usar a técnica da Estereometria desenvolvida por Naum Gabo. Os esboços demonstrados nas imagens acima foram inspirados no “Torso de Belvedere”; e planejo relacioná-los com as intervenções cirúrgicas, estéticas e endocrinológicas que mulheres trans realizam nesta área do corpo. Além desta histórica escultura, os relatos de Maria Clara de Sena, presentes no Livro *A História Incompleta de Brenda*, também serviram de inspiração para meu processo criativo.

Segundo Ludermir (2016), Maria Clara relata que seus pais tinham a impressão de que ela estava “quebrada” e que poderiam consertá-la. Entre suas táticas eles, os pais, “reprimiram-na de um lado, repuxavam-na para o outro; batiam na tentativa de “consertar”, mas a filha não queria “conserto”” (LUDERMIR, 2016, p. 110). Da junção destas duas referências, fica claro que o corpo de Maria, na visão de seus pais, estava quebrado, assim como o Torso de Belvedere, e mesmo discordando deles, ela se submete a diversas intervenções, adequando-o à sua identidade trans, “consertando” o corpo “defeituoso” a seu modo.

Como já foi discutido amplamente até esse ponto da escrita, essas mudanças corporais fazem parte do cotidiano de muitas mulheres trans e travestis e são o testemunho corporal de suas desobediências de gênero. Da discordância do gênero que lhes foi atribuído ao nascer, uma vez que o mesmo é um construto social diretamente associado ao sexo biológico (BUTLER, 2020; PRECIADO, 2017). Tais subversões do corpo, relatadas através das narrativas (auto)biográficas, são as principais referências para as práticas artísticas que desenvolvi durante toda a pesquisa. Sendo assim, procurei em outras narrativas de pessoas trans e travestis, como as trazidas por Ludermir (2016), Bento (2006) e Moraes (2015), às semelhanças de contextos sociais e culturais, pois enquanto ser consciente-sensível-cultural, percebo-me, após as leituras de Ostrower (2014), como uma mulher transexual ligada a um contexto que é ocidental. Fato que Silva (2017) atesta ao dizer que o modelo corporal adotado por mulheres trans brasileiras, parte de um referencial colonial eurocêntrico, magro e jovem.

Para além das questões de gênero, as práticas artísticas elaboradas ao longo desses dois anos, também percorreram caminhos plurais, utilizando diversos materiais e técnicas. Conforme o pensamento de Ostrower (2014), trabalhamos de

acordo com as materialidades presentes em nossa cultura e vivências. Neste caso, tanto os gravetos, linhas e entremeios quanto as imagens das redes sociais e os autorretratos, tornaram-se importantes nesta pesquisa. Eles estão presentes em práticas artísticas cinéticas que realizei anteriormente, ocasião em que estive extremamente incomodada com podas de árvores que ocorriam na Cidade de Recife, mas também ocuparam outras práticas artísticas que fui desenvolvendo ao perceber que poderia ampliar meu horizonte criativo. No caso dos gravetos, por ser um material duro, será preciso, durante a investigação, ampliar a imaginação e recorrer a outros materiais e técnicas, como o autorretrato e a fotomontagem. Essa pluralidade de procedimentos criativos foi um recurso fundamental devido à necessidade de transformar os materiais usados e associá-los tanto às imagens referências sobre o movimento e o corpo das mulheres trans quanto aos demais materiais que utilizei para me criar artisticamente.

Assim sendo, na materialidade, o processo criativo demonstrou as ações que desenvolvi. Marcas e intervenções deixadas nas práticas artísticas que confeccionei, demonstraram as intenções e as mensagens que quis passar, subjetivando a materialidade, que é objetiva e está ligada a um contexto cultural, ou como nos diz Ostrower, “o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de atuação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis” (2014, p. 43).

Entendendo que “a matéria, que orienta a ação é transformada pela mesma ação” (OSTROWER, 2014, p. 51), irei pesquisar e experimentar materiais e tentando me conectar subjetivamente enquanto estiver nesse processo de criação. Meus propósitos iniciais serão constantemente repensados, meus rascunhos revisitados, minhas escritas reorganizadas e meus olhares modificados por meio do compartilhamento com outras/os pesquisadoras/es e artistas, pois

Todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e novamente são transferidas para si (OSTROWER, 2014, p. 53).

#### 4.4 DISSENSO AMBULANTE: PRESENTIFICANDO MEU CORPO POLÍTICO

Figura 90 - Ventura Profana. “Universal é o reino das bichas”. Silk sobre calcinhas desenvolvidas em colaboração com a Fudida Silk, diversas dimensões, 2017.



Fonte: Prêmio Pipa<sup>143</sup>

Em 2019, com o aumento da inquietação que surgiu por conta da constante separação entre as práticas artísticas que desenvolvia e o ativismo transfeminista que realizava, percebi a emergência de juntar essas atividades (BAZANTE, 2020c), como incrivelmente faz a Ventura Profana. A exemplo de “Universal é o reino das bichas” (Figura 90), a artista pratica o ativismo por meio de suas pesquisas ao redor das implicações e metodologias do deuteronomismo no cenário brasileiro e internacional. Assim como ela, outras artistas trans, travestis e dissidentes sexuais e de gênero estão criando “estratégias de enfrentamento” (BAZANTE, COSTA, 2021b, p. 3) através de suas práticas artísticas.

Aliando-me a elas e agindo nessa perspectiva a(r)tivista, estimei a potencialidade do meu trabalho ao atravessá-lo pelo engajamento transfeminista, criando um caminho desafiador, porém, estimulante para a investigação que conduzi no decorrer do mestrado em artes visuais.

<sup>143</sup> Disponível em: <https://www.premiopipa.com/ventura-profana/>. Acessado em: 04 dez. 2021.

Ao mesmo tempo em que tomava tal decisão, ouvia outras pessoas trans e travestis dizendo que seus corpos eram políticos. Na época não entendia bem o que elas estavam dizendo, apesar de já estar exercendo esse papel a cada vez que saía de casa; a cada vez que pegava um microfone e falava para plateias formadas por pessoas cisgêneras; a cada vez que acessava um espaço artístico, institucional ou não, com a exposição Galhos ou a cada vez que demonstrava a existência de pessoas trans na educação, exercendo o papel de docente, seja nos estágios curriculares durante a graduação ou no decorrer das oficinas de origamis que ministrei para alunos de escolas públicas. Em outras palavras, em todos esses momentos, estava abandonando a marginalidade à qual foi imposta e, de forma desobediente, estava reconfigurando politicamente o lugar que pessoas como eu ocupavam na produção de sentidos, conseqüentemente, alterando a forma como eles eram produzidos a partir de nossas vivências (RANCIÉRE, 2012). Assim, entendi que me presentificando, mediante uma corporalidade que insistentemente confronta às normatizações reguladas pelos corpos-sexuados e gêneros inteligíveis, também me transformei num dissenso ambulante.

Pouco mais de dois anos antes desse período inquietante, no começo de 2017, fiz parte do elenco do episódio piloto da série “Mulher Original”, uma produção recifense que tratou do cotidiano e das dificuldades enfrentadas por mulheres trans e travestis na atualidade. Por meio das falas das atrizes, em sua maioria travestis e transexuais, o roteiro da produção audiovisual problematizou, entre outras questões, os conceitos de travestilidade e transexualidade. Era uma época em que estávamos debatendo sobre os usos desses termos e a série estimulou o meu interesse pela discussão.

Contrariando o senso comum e as orientações que normatizavam o processo transexualizador oferecido nos HCs (BENTO, 2006; MORAES, 2015), na produção audiovisual as personagens consideradas travestis eram as mais femininas e “passáveis” por mulheres cis, enquanto as que interpretavam a performatividade transexual não apresentavam tantos traços/gestos considerados femininos e não se importavam com a presença de uma *neca* no corpo. Se levarmos em conta o período anterior às problematizações em torno das definições do que são pessoas trans ou travestis, as representações propostas no roteiro subverteram o entendimento dessas identidades. Elas também aguçaram o debate que refletia sobre esses lugares, no



qual a travesti era sempre aquela que se prostituía e que exagerava o visual feminino, ou seja, eram caricaturas de mulheres cis.

Durante os serviços de maquiadora, ao final de alguns atendimentos eu tive o desprazer de ouvir clientes, que não tinham o costume de se maquiarem, dizendo que estavam parecendo com “um traveco”, obviamente sem o menor respeito comigo. Porém, como profissional e com ódio, ficava calada e refazia a *make-up*. Também ouvia elas perguntarem quando faria a cirurgia de “mudança de sexo”, como se esse procedimento validasse a identidade que havia assumido.

Por um tempo, falei que estava na fila e que faria a “operação”, mas entre 2017 e 2018 abandonei o espaço trans e desisti da neovaginoplastia. Até então, acreditava que para ser uma mulher trans precisaria fazer a cirurgia e o desejo de realizá-la confirmava essa identificação. Na temporalidade biográfica corpo-instante em libertação”, acreditava que estava incompleta e apenas uma vagina poderia resolver esse “defeito”. Como apontado previamente, a decisão de não realizar o procedimento e sair do processo transexualizador oferecido no HC de Recife, não fez com que me sentisse menos “mulher trans”. Foi mais ou menos nesse intervalo, na temporalidade biográfica que chamo de corpo-instante “libertado”, que larguei a TH e continuei “plena”, me sentindo mais “Brenda” a cada dia.

Afastando-me do desejo de realizar essas intervenções cirúrgicas e endocrinológicas, percebi que nunca foram elas que me constituíram enquanto mulher trans. Tanto o desejo de ter uma vagina quanto a enorme quantidade de fármacos que tomava não eram os responsáveis pela permanência da performatividade trans que estava exercendo. Esses elementos apenas criavam um tipo específico de aparência, atendendo a autoimagem que desejava ter naquele momento. Uma aparência criada em conformidade com os códigos corporais validados socialmente e culturalmente como “femininos”. Os roteiros e as personagens da série me ajudaram a compreender que as identidades das pessoas trans e travestis não são validadas, ou estão necessariamente ligadas, pela vontade ou não de transformar um pênis numa neovagina ou uma vagina num neofalo; de colocar uma prótese de silicone e ter seios grandes e volumosos ou de retirar os seios; tampouco de intoxicar seus corpos com estrogênio, eliminando traços masculinos ou testosterona para fazer surgi-los. Tais existências e experiências dizem respeito, e estão muito mais ligadas, à questões de ordens identitárias plurais, como destaca Nascimento (2021) ao falar de mulheridades, feminilidades, travestilidades, transexualidades e outreridades, ou de engajamento e

presença política, no seu aspecto dissensual, tomando o pensamento de Rancière (2012).

A partir de tal questão, desse ponto da pesquisa em diante usarei as definições de Bento (2008) para o termo “transexuais” e a das transativistas Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes Oliveira e Bruna Benevides (2020) para o termo “travestis”, entendendo que elas tocam na questão política.

De acordo com Bento (2008, p. 18), a transexualidade “é uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero”. Também “é um desdobramento inevitável de uma ordem de gênero que estabelece a inteligibilidade dos gêneros no corpo” (Ibidem). A partir de 1950 a medicina, na ausência de um exame clínico que determinasse se aquelas/es que se identificam como transexuais o são “de verdade, operou da seguinte forma para alcançar o diagnóstico da transexualidade: “as definições do que seja um/uma homem/mulher de ‘verdade’ se refletem e emergem nas definições do que seja uma/um transexual de ‘verdade’” (BENTO, 2008, p. 19). Nesse uso, a heterossexualidade e a cisgeneridade são tidas como “normais” e a transexualidade como “anormal”.

Com relação ao CID 11, em 2019 a transexualidade deixou de ser considerada um “transtorno mental” e passou a ocupar o lugar de “incongruência de gênero”. Isso posto, destaco o caráter binário que a transexualidade assume nessa pesquisa, ou seja, quando digo que uma pessoa é trans, estou tratando-a como uma mulher trans ou um homem trans. Nessa pesquisa não irei adentrar as questões em torno da não-binaridade associada às experiências trans e travestis porque o foco da pesquisa gira em torno das experiências binárias e “femininas”.

York, Oliveira e Benevides (2020) definem o corpo travesti se opondo ao senso comum, que associa essa identidade ao verbo travestir. Nessa confusão, as travestis são vinculadas “à sujeira, à doença, à marginal, à maleficência disfarçada, falseada, não genuína” (YORK; OLIVEIRA, BENEVIDES, 2020, p. 2). As autoras se distanciando desse lugar depreciativo, e definem “travesti” considerando que

A palavra se vincula à luta, à resistência, à dignidade e a uma potencialidade política e contestatória. Uma palavra feminina, um substantivo feminino e nunca um verbo que sujeita e infere. Corriqueiramente e de forma equivocada, pessoas cisgêneras utilizam a palavra travesti enquanto verbo com desinência de tempo passado, para atribuições de cunho pejorativo, como na frase “o político, fulano de tal, estava travestido de aliado”. Travestido, judiado, denegrado e tantas outras formas que a língua adere à norma ao passo que a pune. Quem determina os limites possíveis de se existir enquanto travesti e ter uma experiência de vida que surge impregnada

de estigmas e tabus, violência, invisibilidade e negação de espaços? (YORK; OLIVEIRA; BENEVIDES, 2020, p. 2).

E continuam dizendo que:

Ser travesti é o reconhecimento de um outro corpo possível, legítimo, além daquele normatizado. É a constituição de uma identidade real (quando apresenta materialmente seu corpo), social (quando transita entre os espaços) e política (quando reivindica direitos - de fato e de direito). Essa mesma identidade social, que é produtora de cultura, rompe com os signos binários estáticos e expressa-se como pertencente ao gênero feminino (YORK; OLIVEIRA; BENEVIDES, 2020, p. 2).

Em comum, essas identificações subversivas partem de pessoas que “ousam reivindicar uma identidade de gênero em oposição àquela informada pela genitália” (BENTO, 2008, p. 22). Juntamente com a travestilidade, “a transexualidade e outras experiências de trânsito entre os gêneros demonstram que não somos predestinados a cumprir os desejos de nossas estruturas corpóreas” (BENTO, 2008, p. 38). Em diferentes tempos e contextos, as pessoas escapam das amarras do sistema reprodutor das sexualidades cisnormativas.

Seguindo esses conceitos e posicionamentos, comecei a refletir, problematizar e pensar, dentro de uma epistemologia artística, sobre as necessidades, os desejos, as ferramentas e as tecnologias (PRECIADO, 2017) que utilizei para conseguir mimetizar a aparência normalizada e normatizada do que seria um corpo “feminino” na minha experiência enquanto mulher transexual. Uma aparência que, inicialmente, teve como modelo os corpos de mulheres cisgêneras com seus volumes e formas arredondadas. Referência presente na memória coletiva (HALBWACHS, 1990) e societal (DAVALLON, 2015) das mulheres trans e travestis que durante anos colocaram suas vidas em risco, utilizando, entre outras substâncias, o silicone industrial como forma de preenchimento para arredondar e dar volume a seus corpos.

Dada essa observação, sigo narrando, agora numa perspectiva política, como estou questionando e me desprendendo de algumas silhuetas desse modelo. Permitindo-me pequenas desobediências com aquela que foi por anos a minha referência para o visual feminino, como a pintura das unhas dos pés e das mãos, por exemplo. Entendendo-me, desse modo, como um corpo que apenas por existir, e resistir, é imensamente político e dissensual. Um corpo que serve como tema para práticas artísticas que obedecem ao regime de eficácia estética da arte (RANCIÈRE, 2012).

Portanto, procurei compreender, aliando-me com os pensamentos de Rancière (2012), Butler (2020), Preciado (2017) e outros, como uma criação artística, dentro do contexto da arte contemporânea, que usa técnicas cinéticas e de outras linguagens para retratar o corpo trans ou o travesti, as suas mudanças e seu cotidiano, pode causar dissenso. Assim, contribuindo para a ampliação do entrecruzamento teórico entre os regimes da arte, o conceito de performatividade de gênero e o de contrassexualidade, a partir do processo criativo de uma prática artística trava transcorpocinética. Além disso, busquei encontrar novos caminhos investigativos para as práticas artísticas desenvolvidas enquanto descrevia e refletia sobre minhas experiências dentro das temporalidades biográficas. Referências que foram orientadas pelas relações existentes entre o panorama teórico investigado, as intervenções estéticas e políticas de Indianara Siqueira nas suas aproximações com a pedagogia dos monstros de Cohen (2000) e, finalmente, as mudanças corporais vivenciadas por pessoas trans ao longo de suas vidas.

Por fim, considerei que esse trecho da pesquisa propôs um desdobramento dos regimes da arte, segundo Rancière 2012, e estimulou a junção de seus caracteres poético/representativo, ético e estético, uma vez que tradicionalmente as mulheres trans, assim como as mulheres cis, não teriam sido devidamente contempladas pela produção escultórica cinética, como apontado no subcapítulo anterior.

Paralelamente ao entendimento do meu lugar como um corpo político (COSTA, 2020), segui formulando o conceito de Trava Transcorpocinética, vocábulo que criei com a junção das palavras “trava”, “corpo trans” e “cinética”. Esse neologismo tem a finalidade de relacionar as imagens de transformações feitas nos corpos de mulheres trans/travestis com o meu trabalho no campo da Arte Contemporânea, mesclando técnicas de arte cinética e de outras linguagens para representar artisticamente as memórias e experiências vividas nas temporalidades biográficas corpos-istantes “Compulsório”, “Em Libertação” e “Libertado”.

Inicialmente, essa ideia se baseou na relação entre o movimento que ocorre tanto numa escultura cinética quanto na corporalidade trans ou travesti ao longo do tempo e do pós-transição. Quando emprego o “movimento”, relacionando-o às mudanças feitas no corpo, estou usando uma metáfora que simboliza as transformações graduais alcançadas por meio de cirurgias, tratamentos estéticos e hormonais nos corpos de mulheres trans e travestis, bem como as mudanças nas suas performatividades.

Metáfora que mais a frente me dirige de volta às práticas artísticas da performance durante a formulação do conceito de práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas. Fundamentação que surgiu em meio às análises feitas em torno das memórias e experiências, quando passei a examinar as imagens que criava ou que acessava por meio dos dispositivos de acesso. Como se, colocando lado a lado fotos de antes e depois de intervenções ou de mudanças de performatividade, pudesse ver esses corpos se movimentando, como ocorre no processo de animação quadro a quadro, ou *stop-motion*, no qual desenhos com pequenas alterações criam a ilusão de movimento, pois assim como construções artísticas móveis criam formas se movimentando ao sabor do vento (BARRET, 1991), o corpo muda para satisfazer mudanças pessoais num dado intervalo temporal.

De posse desse pensamento, durante a pesquisa, segui ampliando o campo das linguagens usadas nas práticas artísticas trava transcorpocinéticas, incorporando a fotomontagem, segundo a Automedialidade de Delory-Momberger (OLIVEIRA, (2021) e a modelagem, por exemplo, criando os três microconceitos que nomeiam as práticas artísticas desenvolvidas a partir das referidas temporalidades biográficas (DELORY-MOMBERGER, 2012).

Tendo esse panorama à minha frente, pergunto: como uma produção artística trava transcorpocinética, ou seja, que retrate o corpo de mulheres trans e travestis e seu cotidiano, dentro do contexto da arte contemporânea, pode causar dissenso? Aqui, o conceito de dissenso diverge daquele em que é visto como “o conflito de ideias e sentimentos” (RANCIÈRE, 2012, p. 59) e passa a ser encarado como

O conflito de vários regimes de sensorialidade” (Ibidem), ou seja, “uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções de habilidades artísticas e dos seus fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

Uma vez tomado esse conceito em conjunto com o objetivo acima descrito, senti a necessidade de relacionar as teorias que estabelecem os regimes de funcionamento da arte e da política, problematizando-os com os estudos de performatividade de gênero e de contrassexualidade, conseqüentemente, ampliando as discussões já realizadas sobre a junção desses temas.

Dito isso, iniciei a empreitada com uma reflexão que procura tensionar as questões dissensuais, a partir de sua relação com a funcionalidade da arte

contemporânea e a definição de política que, segundo Rancière, “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2009, p. 17). Além disso, o autor ainda destaca que:

Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relações definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

Juntamente com essa definição, Rancière (2012) também defende que a arte, no modelo de eficácia estética, une-se à política através do dissenso. Entretanto, ele, ao analisar e aproximar alguns paradoxos existentes nesses dois campos, arte e política, crítica algumas formas como os artistas pós-modernos têm se empenhado para atuar de forma “política” através de suas práticas. Para o autor, essa diversidade de propostas revela incertezas e operam a partir de um modelo de eficácia no qual “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai dos seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 52). Sendo assim, estas práticas artísticas estariam erroneamente supondo, segundo o filósofo, “que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Em seguida, o pensador situa suas críticas nas estratégias artísticas em torno de questões como capitalismo tardio, por exemplo, e defende que os artistas contemporâneos “continuam a validar em massa modelos de eficácia da arte que talvez tenham sido abalados um século ou dois antes de todas essas novidades” (RANCIÈRE, 2012, p. 52-53). Nesse ponto começo a contextualizar essa crítica aproximando-a das representações de mulheres trans ao longo da História da Arte, pois não percebi, nos exemplos citados pelo autor, a presença de visualidades relativas à transgeneridade. Logo, pergunto: ainda cabem representações de pessoas trans nos regimes ético e representativo? O quanto esses regimes podem contribuir com o aumento da visibilidade desses corpos dissidentes?

Ao contrário de Rancière (2012) que aparentemente nos ofereceu práticas artísticas protagonizadas por pessoas cis ou delas tratando, Berbara e Fonseca (2012) apresentam vestígios e detalhes de representações de pessoas andróginas ou hermafroditas ao longo da história. Entre eles estão Luís XIV, Andy Warhol, Marcel Duchamp e até mesmo o Faraó Akhenaton. Observando esses nomes e outros citados no levantamento que esses autores realizaram, percebo que, em sua caminhada histórica em busca da arte que representou pessoas transgêneras, os estudiosos passaram pela Arte Egípcia, Grega, Romana e pelos movimentos artísticos europeus dos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX e XX, apresentando desde esculturas até encartes de propaganda. Chegando à contemporaneidade, eles consideram que:

Em uma época na qual a reconstrução genital, pela primeira vez na história, é medicamente viável, a cultura visual contemporânea parece aproximar-se com ainda maior vigor da longa e variada representação do hermafroditismo e da androginia na história da arte (BERBARA; FONSECA, 2012, p. 13).

Entretanto, essa afirmação e os exemplos usados pelos autores acima citados não são suficientes para problematizar a presença de corpos trans na História da Arte. Crítica validada pelas referências por eles usadas, apesar da clássica escultura “O Hermafrodita Dormindo”, de autoria desconhecida, constar na sua lista. Dados os objetivos que pretendo alcançar nessa investigação, a pintura “Passage”, de Jenny Saville (Figura 91), é um exemplar bem mais adequado aos questionamentos que proponho começar.

Digo isso baseada na diferença que existe entre as práticas artísticas mencionadas por Berbara e Fonseca (2012), em sua maioria homens gays e heterossexuais representados ou se apresentando com expressões de gênero femininas<sup>144</sup>, e o quadro de Saville. Ao pintar a nudez frontal da modelo e a sua *neca* no primeiro plano, Saville rompeu a invisibilidade que historicamente tentou apagar a existência dos corpos das pessoas trans, apresentando no mesmo corpo tanto essa região pélvica quanto um par de seios. Para constatar essa ausência de corporalidades dissidentes de gênero na História da Arte, basta dar uma rápida olhada em grandes referências desse campo, como Gombrich (2013), Argan (1992), Archer (2012) e Krauss (1998). Em comum, todos eles têm o seguinte: a ausência de

---

<sup>144</sup> Expressão de gênero é “a forma como a pessoa se apresenta, sua aparência e seu comportamento de acordo com expectativas sociais de aparência e de comportamento de um determinado gênero. Depende da cultura em que a pessoa vive” (JESUS, 2012, p. 24).

visualidades que retratem corpos transgêneros, mesmo Archer (2012) tendo discutido questões de gênero no capítulo sobre ideologia, identidade e diferença.

Figura 91 - Jenny Saville. Passage. Óleo sobre tinta, 336 x 290 cm, 2004.



Fonte: Parkstone International.<sup>145</sup>

<sup>145</sup> Disponível em: <https://parkstone.international/2015/10/15/jenny-saville-bares-all/>



Como os estudos de Butler (2020) e Preciado (2017) refletem sobre os motivos desse apagamento e sobre as discussões em torno da problemática de gênero, no decorrer desse texto, relacionei-os com o conceito de dissenso, que a partir de agora começo a tensionar. Tenho em mente as dificuldades que se desenham no horizonte desta investigação. Desafio apontado por Mayrink (2015) em suas considerações sobre as dificuldades metodológicas enfrentadas na aproximação entre as teorias de Rancière e a transexualidade. Sobre essa questão, a escritora relata o seguinte:

Com uma maneira bastante própria de escrita e um jeito único de colocar quase todos os seus conceitos em metáforas, Rancière nos convida ao seu universo, no qual fala fluentemente em uma língua na qual temos conhecimentos parcos. Os conceitos são desenvolvidos inteiramente, mas particionados em inúmeros textos, sendo preciso pinçá-los para obter uma imagem completa das analogias feitas (MAYRINK, 2015, p. 105).

Ciente desses percalços, me aventurei nessa jornada teórica partindo dos regimes da arte, analisados separadamente por Rancière (2012), para posteriormente me dirigir à difícil tarefa de propor a mescla de dois deles (representativo e estético ou pedagógico e estético). Durante o percurso, considero que os corpos trans são dissensuais por excelência, a ponto de proporcionar possibilidades de juntar regimes de eficácia artística que foram teorizados levando-se em conta a diversidade de seus fins. Esse argumento encontra amparo na representação do rompimento com os padrões de gênero e com as performatividades esperadas de uma pessoa que, por exemplo, nasceu com a genitália considerada masculina. Identificando-se enquanto mulher trans, ela passa a expressar o gênero feminino, e, em muitos casos, não apenas nos gestos, mas através de alterações nas esferas cirúrgicas, endocrinológicas ou estéticas. Na sua existência, essa vida já é um grande dissenso, característica que represento por meio das práticas artísticas e das epistemologias que proponho.

Tendo em mente que essas rupturas se manifestam corporalmente e performativamente na desobediência do gênero compulsório, entendo que quando passo a produzir sentidos utilizando representações de/sobre/com corpos de mulheres trans e travestis estou ampliando o alcance desse dissenso, principalmente quando levo esse tema tão desafiador para um ambiente de pesquisa como o mestrado acadêmico de uma IES pública. Dissenso que, nesse campo e espaço de construção do conhecimento, evidencia-se e se apresenta materialmente quando uma prática artística trava transcorpocinética se apropria especificamente de técnicas

cinéticas, que historicamente foram mais abstratas e associadas a homens cisgêneros. Para exemplificar esse aspecto, apresento mais à frente esboços e protótipos que retratam um torso contendo, como o quadro "Passage", um pênis, um par de seios e um quadril arredondado (BAZANTE, 2020c). Características comuns às transmulheridades que não realizaram a cirurgia de transgenitalização<sup>146</sup> e às travestilidades.

Momentaneamente, não incluo as corporalidades redesignadas por esta cirurgia, pois visualmente elas se assemelham aos corpos cisgêneros. Na perspectiva teórica e artística da junção de regimes que exército, o dissenso cessa após esse procedimento. Para a representação dessa ruptura como a proponho, é preciso haver ambivalência de gêneros de acordo com os padrões socialmente estabelecidos, ou seja, é necessário que no mesmo corpo coexistem, por exemplo, pênis e seios para mulheres trans, ou peitoral e vagina para homens trans. Coexistências que divergem do destino biológico binário: homem-pênis e mulher-vagina (BENTO, 2008; BUTLER, 2020).

Uma parte considerável da população LGBTI+ e de dissidentes sexuais e de gênero formam esse contingente desobediente. Pessoas que vivem no país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo. Infelizmente, mesmo com o aumento das discussões sobre transexualidade, grande parte da população brasileira se mantém preconceituosa e faz vista grossa ou contribui para o estabelecimento da precariedade vivida por essa população. Sob esta perspectiva, imaginemos uma mulher trans, com baixa ou média passabilidade, caminhando num shopping de qualquer cidade. Ela certamente atrairia a atenção das pessoas que inevitavelmente começariam a fazer a "terrível" pergunta: é um homem ou uma mulher? Na dúvida, o dissenso se instaura, pois esse corpo se desconecta daquilo que os olhos e a mente dos espectadores esperavam, daquilo que lhes foi ensinado ao longo dos anos. Sobre essa experiência, Foucault (2013) oferece um relato semelhante. Enquanto discute corpos utópicos e heterotopias, o autor diz o seguinte:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por

---

<sup>146</sup> A cirurgia de transgenitalização é um "procedimento cirúrgico por meio do qual se altera o órgão genital da pessoa para criar uma neovagina ou um neofalo. Preferível ao termo antiquado 'mudança de sexo'. É importante, para quem se relaciona ou trata com pessoas transexuais, não enfatizar exageradamente o papel dessa cirurgia em sua vida ou no processo transexualizador, do qual ela é apenas uma etapa, que pode não ocorrer" (JESUS, 2012, p. 30).

trás, vigiado por cima dos ombros, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo (FOUCAULT, 2013, p. 10).

Estabelecido este panorama, proponho que imaginemos uma escultura que ao se mover representa esse corpo, mas agora ele não está mais vestido e sim despido (BAZANTE, 2020c). Será que o questionamento e o dissenso permaneceriam? Eles seriam “maximizados” pela nudez da peça? O que as pessoas achariam de uma escultura como essa? Considerando as referências históricas da arte, ela representaria o que se espera de uma prática artística cinética? Ao contemplá-la, as pessoas passariam a entender um pouco mais sobre a transexualidade? Será que a artista estaria reproduzindo modelos de eficácia da arte abalados e superados a centenas de anos atrás?

Relacionando o pensamento de Rancière (2012) aos estudos de gênero, em seu recorte sobre as experiências trans e travestis, essas perguntas me nortearam no decorrer da pesquisa. Elas me orientaram na busca da compreensão acerca da possibilidade de ruptura dos regimes da arte quando aproximados da performatividade de gênero e da contrassexualidade. Desconexão que visou examinar se é possível, por meio de uma escultura cinética, experimentar, conjuntamente, poética/representação, ética e estética, ou apenas uma e outra. Conectar, tensionar ou adaptar, na observação da representação móvel de um corpo trans ou travesti, esses conceitos tão distintos que aqui se unem na tentativa de ajudar a aumentar a visibilidade de corporalidades marginalizadas e invisibilizadas.

Diante desse objetivo, inicialmente apresento os regimes ético, poético, estético (RANCIÈRE, 2012) em diálogo com a performatividade de gênero (BUTLER, 2020) e com a contrassexualidade (PRECIADO, 2017).

O regime ético da arte obedece a certas regras relacionadas à função que as imagens exercem, o seu destino são as verdades por elas defendidas. Trata “de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 29). Separado desse modelo, o regime poético/representativo identifica a arte no duplo *poiesis/mimesis*. Nesse sistema, o mimético diz respeito a um grupo de práticas artísticas que elaboram imitações ordenadas por uma série de regras específicas, nas quais

As imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins,

adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e comparação entre as artes, etc (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

Um terceiro regime diverge rigorosamente do ético e do poético. Essa diferença ocorre quando ele “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34). O regime estético rompe com a identificação da arte por meio de suas formas de fazer e foca nas questões da sensibilidade próprias às práticas artísticas, ou seja, ele se opõe diretamente aos regimes representativo e ético. Então, “significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58).

Essa ruptura característica do regime estético e de sua eficácia consiste na “suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar do espectador e um estado de comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 57). Aspectos criticados pelo autor como práticas há muito tempo superadas. No entanto,

Me pergunto se essas produções fossem inspiradas por questões ligadas às questões de desobediência de gênero, ou seja, de problemas enfrentados pela população de pessoas trans e travestis, elas seriam tão superadas assim? Será que o regime ético, no seu papel de relacionar imagens e formas de vida, estimula a compreensão das subjetividades dessa comunidade? E as artistas travestis seriam aptas a criar reproduções de seus corpos de acordo com as regras do regime poético? Que linguagens seriam adequadas a estas imitações? Será que eu, enquanto artista transexual, devo produzir obras que, assim como o Torso de Belvedere, na análise de Winckelmann, separam-se da minha essência, daquilo que sou, da minha subjetividade e de minha corporalidade? Qual o meu papel enquanto artistas trans, afinal? (BAZANTE, 2020c, p. 380-381).

Debrucei-me sobre estas perguntas enquanto considerava a relevância do regime estético nas reflexões em torno da emancipação do espectador. Porém, decidi iniciar as relações com as teorias de gênero focando em três palavras que Rancière (2012) usou nas críticas ao modelo de eficácia pedagógica, são elas: “dominação”, “ícones reinantes” e “prática social”. Estes temas são discutidos, por vezes, com nomes diversos, nas obras de Butler (2020) e Preciado (2017). Ao longo de seus

escritos, a pensadora e o pensador iluminam essa caminhada que acabo de desencadear deixando claro que:

Se o gênero ou o sexo são fixos ou livres, é função de um discurso que, como se irá sugerir, busca estabelecer certos limites a análise ou salvaguardar certos dogmas do humanismo como um pressuposto de qualquer análise de gênero (BUTLER, 2020, p. 30).

Seguindo o mesmo caminho, Preciado (2017) acrescenta ainda mais profundidade à associação entre “dominação”, “ícones reinantes” e “práticas sociais” com as discussões sobre sexo/gênero ao examinar o sexo como tecnologia biopolítica. Para ele

O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo e as zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas (PRECIADO, 2017, p. 25).

Continuando seu exame das estruturas dominantes representadas pelo cissexismo<sup>147</sup>, que é reafirmado/corroborado pela heteronormatividade<sup>148</sup>, Butler (2020, p. 30-31) defende que “tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como linguagem da racionalidade universal”. Trata-se de dispositivos opressores das existências transgêneras, que acabam desobedecendo essas regras ao transformar suas corporalidades em busca da adequação à identidade trans. Contudo, é preciso deixar claro que essa “adequação” ainda ocorre seguindo um padrão de corpo feminino normatizado que não é alcançado, pois a regulação das estruturas dominantes não reconhece esse corpo alterado como feminino, mesmo que ele se submeta a todas as cirurgias transexualizadoras existentes. Sendo assim, as mudanças persistem, produzindo corpos em constante transformação e exclusão (BENTO, 2006).

---

<sup>147</sup>Ideologia, resultante do binarismo ou dimorfismo sexual, que se fundamenta na crença estereotipada de que características biológicas relacionadas a sexo são correspondentes a características psicossociais relacionadas a gênero. O cissexismo, ao nível institucional, redundando em prejuízos ao direito à auto-expressão de gênero das pessoas, criando mecanismos legais e culturais de subordinação das pessoas cisgênero e transgênero ao gênero que lhes foi atribuído ao nascimento. Para as pessoas trans em particular, o cissexismo invisibiliza e estigmatiza suas práticas sociais (JESUS, 2012, p. 28).

<sup>148</sup>Heteronormatividade e a crença na heterossexualidade como característica do ser humano “normal”. Desse modo, qualquer pessoa que saia desse padrão é considerada fora da norma, o que justificaria sua marginalização (JESUS, 2012, p. 29).

Butler (2020), ao apresentar o conceito de performatividade, discute o feminismo e a subversão da identidade, enquanto Preciado (2017), em sua suspensão do contrato sexual, discorre acerca da contrassexualidade e das práticas subversivas de identidade sexual. Na primeira dessas duas contribuições importantíssimas, o conceito de “identidade” é devidamente ampliado quando a autora americana o troca por “identidades”, subvertendo o próprio conceito do que é ser mulher. Ela também questiona os binarismos ao problematizar as concepções estruturalistas que dizem que o sexo é um dado biológico e o gênero é cultural. Ao invés disso, ela prefere dizer que o sexo é construído socialmente e o gênero é elaborado de forma performativa (BUTLER, 2020). Já na segunda referência, os estereótipos homem/mulher, homo/hétero, etc. vão sendo desmanchados através da análise do dildo<sup>149</sup>. Por meio dele, Preciado (2017) expande as discussões sobre gênero, entendendo o corpo e a sexualidade como tecnologias, “sendo o sexo e o gênero dispositivos inscritos em um sistema tecnológico complexo” (PRECIADO, 2017. p. 23).

Vinculando as contribuições desses filósofos, exclusivamente ligadas ao corpo transgênero, com as teorias de Rancière (2012), obtenho um excelente campo teórico com potencial para desvendar lacunas e caminhos investigativos que estimulem o processo criativo empregado em uma produção artística que demonstre as características dissensuais presentes nos corpos de mulheres trans e travestis. A partir dessas referências,

Busco retratar essas existências sem a intenção de “transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações” (RANCIÈRE, 2012, p. 55). Trabalhando, nessa perspectiva, no regime estético, que “consiste, sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempo singulares que definem maneiras de ser” (RANCIÈRE, 2012, p. 55), de modo a apresentar artisticamente corporalidades que são verdadeiras produtoras de dissenso ambulantes, como disse o Prof. Dr. Gentil Porto Filho durante as aulas de Arte

---

<sup>149</sup> Em Manifesto Contrassexual Preciado (2017) faz uma análise histórica e etimológica da palavra dildo. Inicialmente ela introduz os “olisbos” que eram utilizados pelas mulheres na Cidade de Mileto, na Ásia Menor no Século III a.C, para compensar práticas sexuais que não contemplavam o prazer feminino ou naquelas ocasiões nas quais não havia a presença do homem. Seguindo em frente Preciado (2017) mostra a etimologia dos termos *godemichi* e *godmicy* ambos ligados à produção de prazer sexual desde o século XVI ao XX. Feito isto ela chega ao “termo dildo que surge no século XVI e parece derivar do italiano *diletto*, que quer dizer prazer ou gozo” (PRECIADO, 2017, p. 198) e faz uma ligação interessante a esta investigação quando fala dos hermafroditas do século XVIII que se casavam com mulheres e usavam os dildos durante o sexo. Eles performavam o gênero masculino sem o conhecimento de suas esposas. Nesta época “o significado de dildo era “pênis artificial” ou “instrumento feito de cera, couro, borracha etc., que tem a forma de um substituto do pênis, e que as mulheres utilizavam como tal” (PRECIADO, 2017, p. 198-199). Por fim, baseando-se na cultura sexual lésbica, Preciado abandona os termos “consolo”, “cinta-peniana” e “pinto de plástico” passando a usar a palavra “vibradores” após analisar os brinquedos sexuais presentes no seu estudo. Ele entende que estes não são imitações de um pênis feitas de plásticos. Ao contrário disto, eles parecem mais com mãos ou línguas prostéticas e conclui dizendo que a expressão “amor reflexivo” é um bom significado para a palavra dildo.

Contemporânea, eletiva do PPGDesign da UFPE [...] que procurava entender quais os modos de funcionalidade da arte contemporânea e suas relações com o cotidiano a partir dos regimes propostos por Rancière (2012) (BAZANTE, 2020c, p. 382-383).

Todavia, enquanto incorporava o regime estético às produções que elaborava, não desisti de usar minhas práticas artísticas para representar corpos que, como o meu, passaram por transformações para adequar-se à silhueta considerada feminina. Corporalidades que raramente são encontradas em espaços de arte, na propaganda, ou até mesmo nas ruas de qualquer cidade numa manhã de domingo ensolarada. Do mesmo modo, também não abandonei a vontade de estimular, por meio dessas representações, a compreensão de nossas performatividades, hábitos e gírias pertencentes ao modo de vida transexual ou travesti. Logo, ao mesmo tempo em que pesquisei processos criativos estimulados pelo regime estético, também me interessei pelos regimes poético e ético.

Digo isso porque uma investigação como essa tem a representatividade sendo gestada em suas entranhas, afinal estou tratando de corpos historicamente marginalizados/apagados que nos últimos anos vêm lutando para se incluir plenamente no corpo social, artístico e político. Essa presença também se materializa por meio de minhas práticas, e nesse sentido, destaco que o simples fato de uma mulher trans produzindo conhecimento científico e artístico a partir de um programa de mestrado já é um ato político a se considerar.

Houve um tempo em que achei que poderia conduzir minhas investigações no campo das artes visuais sem incluir a política, e seguir pensando apenas na epistemologia da arte, o que, no lugar de artista visual, deixar-me-ia muito confortável. Porém, enquanto mulher transexual, artista e educadora, preciso desenvolver o meu fazer artístico juntamente com os debates oriundos das esferas política e social, afinal por meio de representações artísticas, outras mulheres podem se sentir retratadas, presentes. Assim, há vida neste trabalho e ele se alinha com o Transfeminismo, que:

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 a norma binária homem/pênis e mulher/vagina, incluindo-se aí homens e mulheres transgêneros (JESUS, 2014, p. 5).

Essa exigência, praticamente um manifesto, é reflexo das relações de poder que estabelecem regras rígidas de comportamento e determinam qual existência é a

correta e qual é a errada. Segundo Foucault (1979), ao investir no próprio corpo para satisfazer os desejos desse poder controlador, as pessoas tomaram consciência de si e de sua autonomia sobre as questões corporais. Como efeito desse controle, emergiu “inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor” (FOUCAULT, 1979, p. 146). Além de emancipações como essa, a população transexual e travesti recorre a diversas transformações físicas e por meio de cirurgias, tratamentos hormonais e estéticos, persegue a passabilidade<sup>150</sup>. Segundo Bento (2006), as mulheres trans mudam o corpo e lutam para se tornarem reais, pois, durante muito tempo, o mundo ao seu redor tentou apagar as suas existências.

Seguindo nessa direção de luta e ativismo, a militante trans Indianara Siqueira (1969) (Figura 92) deu um “bug” no sistema jurídico ao retirar a camiseta durante a Marcha das Vadias na Cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2012.

Segundo Altmayer e Portinari (2017), a partir desse gesto, ficou clara a diferença de tratamento dada às identidades binárias (homem/mulher e cis/hétero) em detrimento daquelas que a desobedecem caminhando/performando para além das caixinhas heterocentradas (BUTLER, 2020; PRECIADO, 2017). No momento em que expôs os seios em público, Indianara “estremeceu as bases e normas que influenciam nas regras jurídicas para homens e mulheres, supostamente iguais perante a lei” (ALTMAYER; PORTINARI, 2017, p. 301).

Ela realizou essa ação performática diversas vezes e acabou sendo presa e autuada por desacato à autoridade. No processo, ficou clara a ambiguidade presente nas abordagens e na ação da justiça como um todo. Caso fosse presa, ela estaria tendo a sua identidade transfeminina reconhecida, pois estaria fazendo um topless, o que é proibido para as mulheres. Nesse momento seria aberto um precedente para todas as mulheres trans, contudo, deixaria claro o desequilíbrio jurídico existente entre homens e mulheres na questão do pudor. Disparidade que ficaria mais evidente caso fosse absolvida, uma vez que a justiça estaria reconhecendo que homens podem andar com o peitoral à mostra e mulheres não, o que demonstraria a assimetria presente entre os gêneros (ALTMAYER; PORTINARI, 2017) (BAZANTE, 2020c, p. 384).

---

<sup>150</sup> Este termo refere-se a semelhança física que uma mulher trans alcança/possui em comparação com uma mulher cis. A passabilidade pode ser natural ou conquistada por meio de cirurgias, estética, tratamento hormonal ou mesmo maquiagem. Há um consenso entre alguns pesquisadores sobre a passabilidade estar ligada a sensação de segurança, uma vez que ao se passar por uma mulher cis, as mulheres trans estariam mais “seguras”. Contudo não há garantia alguma disso, pois existem relatos de violência associada à descoberta da identidade trans em mulheres que são consideradas passáveis e devido a essa situação não contam a seus parceiros sobre sua identidade.



Figura 92 - Registro da Performance de Indianara Siqueira na Marcha das Vadias de 2012 no Rio de Janeiro.



Fonte: Iconoclastia Incendiária<sup>151</sup>

Problematizando ainda mais essa questão, desloco um pouco o foco para a questão da proibição dos seios à mostra, comparando-os com o apelo sexual existente nas propagandas que expõem os corpos de mulheres cisgêneras seminuas para vender cerveja e outros itens associados ao sexo masculino. Flausino (2002) usa o termo *mulheres-espetáculo* para se referir àquelas modelos/atrizes que protagonizam comerciais de tv e “lá estão para serem consumidas, produtos de uma indústria cultural cujos objetivos mercadológicos são indiscutíveis” (FLAUSINO, 2002, p. 2). Esse tipo de imagem reafirma a normatização do gênero e a vende como padrão a ser seguido, pois “sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida social dominante” (DEBORD, 2003, p. 15).

Nessas imagens e vídeos mercadológicos, não costumamos ver mulheres trans protagonizando campanhas publicitárias. Esses corpos não interessam e não são ligados à publicidade sob o receio de associar as marcas neles exibidas à população de pessoas trans e travestis, o que poderia acarretar a perda de vendas. Contudo, ao

---

<sup>151</sup> Disponível em: <<http://iconoclastia.org/2013/06/10/indianara-siqueira-a-trans-que-pode-mudar-a-lei-brasileira/>> Acessado em 04jan.2021

contrário da propaganda, tanto eu quanto outras/os artistas, incluímos representações desses corpos em nossas práticas. Nesse sentido, os seios expostos de Indianara trazem à tona o papel da arte na expansão e criação de novas formas de saberes sobre os corpos (ALTMAYER; PORTINARI, 2017). Por meio das ações performativas de Indianara

Podemos entender o corpo como uma ferramenta que ao tomar consciência dos efeitos dos dispositivos que o atravessam e o constituem - família, escola, governos, medicina, psicologia, instâncias jurídicas e religião -, torna-se capaz de se apropriar e manipular esses mecanismos para se converter em uma máquina produtora de novos sentidos, novos territórios de ocupação contranormativos e insubordinados (ALTMAYER; PORTINARI, 2017, p. 301).

Essa produção desobediente aparece na definição que Indianara dava para si. Ela se designava como uma “pessoa normal de peito e pau” (ALTMAYER; PORTINARI, 2017, p. 302), desequilibrando/ignorando, por meio dessas palavras, as identidades baseadas na biologia. Com isso, suas ações, que embaralham as cartas do construto social cisheteronormativo, aproximam-se do pensamento de Rancière (2012) e demonstram que “a arte se torna disponível para que novas configurações do visível e do dizível sejam formuladas. Ou seja, se torna disponível para que novas partilhas do sensível possam ser por meio delas criadas” (DOS ANJOS, 2014, p. 18). Essas performances chamam a atenção para uma arte que “se torna capaz de interromper, ou de problematizar, as coordenadas sensoriais que qualquer um emprega para se relacionar com o mundo em que vive” (Ibidem). Sem esquecer que o fato desse tipo de reflexão estar sendo realizada por uma mulher trans faz uma grande diferença, dado que

A partilha do sensível é resultado de práticas de representação que constroem e reconstróem um sistema de evidências sensíveis que define a existência de um espaço de vida comum. Ou seja, práticas que estabelecem e delimitam um espaço que é reconhecido, hegemonicamente dentro de um grupo, como um equivalente sensível da realidade; práticas que delimitam o que pode ser visto, dito e plenamente entendido em uma conjuntura determinada (DOS ANJOS, 2014, p. 11).

Como as artistas trans sentem na pele o quanto é difícil habitar um corpo que não se enquadra com o gênero compulsório a elas atribuído, tornam-se elementos chaves nessas novas partilhas sensoriais. Dessa forma,

O trabalho de arte acima citado representa um tipo de viés estético-político que pode nortear práticas artísticas que operem tensionando as dimensões miméticas e pedagógicas, mas não necessariamente abandonando-as por completo. Digo isso porque, apesar de, aparentemente, sua criadora não ter

desejado representar nem ensinar coisa alguma aos espectadores, suas ações contêm questões ligadas à pedagogia e ao regime ético, afinal mostra a constituição desse corpo que nasceu com peitoral e não com mamas. Essa afirmação é baseada na pedagogia dos monstros de Cohen (2000) e numa das figuras anômalas de Foucault (2001), o monstro humano (BAZANTE, 2020c, p. 386).

Cohen (2000) escreve sete teses com a finalidade de criar “um método para ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram” (COHEN, 2000, p. 25). Assim como ele, Foucault (2001) analisa o surgimento das “anomalias”, entre as quais estava o monstro humano, e seu funcionamento no Séc. XIX. Os dois autores apresentam inúmeras imagens e indivíduos que foram descritos como monstros e entre eles estavam aqueles considerados sexualmente diversos, uma vez que “a identidade sexual ‘desviante’ está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro” (COHEN, 2000, p. 35). Sob esta ótica, a imagem de uma mulher trans com os seios à mostra num sinal de trânsito poderia ser considerada monstruosa? Causaria dissenso? Certamente ela seria algo diferente, incomum, afinal, exceto nas praias onde o nudismo é permitido, não vemos mulheres sem camisas ou sem sutiãs andando naturalmente nas ruas das cidades. Logo, instituições como a Polícia puderam visualizar a referida performance sob uma ótica anômala, pois “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrita através do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica ou sexual” (COHEN, 2000, p. 32). O embasamento para esse enquadramento encontra respaldo nas leis, instrumentos que já eram usados de forma equivocada a cerca de duzentos anos atrás quando, segundo Foucault (2001), o monstro humano, apesar de violar tanto as leis da natureza quanto da sociedade, era um fenômeno raro. Entretanto, apesar de ser uma infração

Ele não deflagra, da parte da lei, uma resposta que seria uma resposta legal. Podemos dizer que o que faz a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo em que viola a lei, ele a deixa sem voz. Ele arma uma arapuca para a lei que está infringindo. No fundo, o que o monstro suscita, no mesmo momento em que, por sua existência, ele viola a lei, não é a resposta da lei, mas outra coisa bem diferente. Será a violência, será a vontade de supressão pura e simples, ou serão os cuidados médicos, ou será a piedade. Mas não é a lei mesma que responde a esse ataque que, no entanto, a existência do monstro representa contra ela. O monstro é uma infração que se coloca automaticamente fora da lei, e é esse um dos primeiros equívocos. O segundo é que o monstro é, de certo modo, a forma espontânea, a forma brutal, mas, por conseguinte, a forma natural da contranatureza. É o modelo ampliado, a forma, desenvolvida pelos próprios jogos da natureza, de todas as pequenas irregularidades possíveis. E, nesse sentido, podemos dizer que o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias (FOUCAULT, 2001, p. 70-71).

Logo, percebo nesse recorte da análise foucaultiana da anomalia, que os *bugs* jurídicos gerados pelas “monstruosidades” já ocorriam desde o Séc. XIX, assim como ocorreu no caso de nossa performer. Ela pertence a uma categoria transfeminina que desde o período analisado por Foucault (2001), de acordo com os estudos de Leite Jr. (2009), passou a ser chamada de pseudo-hermafrodita da Medicina, abandonando tanto o olhar mágico e religioso que despertava quanto o lugar de maravilha da natureza para se tornar o erro dessa. Ainda segundo o último autor, essa ancestral hermafrodita é a mãe e o pai das atuais identidades transgêneras. Sobre os hermafroditas desse tempo e os inúmeros exames realizados por médicos em busca da adequação de sua orientação sexual aos padrões da época e do entendimento de sua intersexualidade<sup>152</sup>, Foucault (2001) relata um caso bem particular ocorrido num período em que as figuras do indivíduo monstruoso e do desviante sexual se encontravam. Trata-se do Hermafrodita de Rouen que, após ser submetido a inúmeros procedimentos corretivos, certamente dolorosos e humilhantes, pois ele vivia como um homem, acabou sendo o paciente que daria origem a necessidade de teorizar “um discurso sobre a sexualidade e, em todo caso, sobre a organização anatômica da sexualidade” (FOUCAULT, 2001, p. 88-89).

Esse desdobramento, certamente oriundo de uma situação humilhante para o paciente, assemelha-se, de certa forma, àquilo que defende a pedagogia dos monstros em seu papel educacional, afinal não se pode negar que algum conhecimento foi gerado a partir dessa experiência, mesmo que ele tenha sido imensamente prejudicial às pessoas trans desde a sua origem. À sua época, e com os preconceitos e normas estabelecidas orientando as suas práticas, aqueles médicos acabaram examinando a subjetividade do hermafrodita. Hoje, Cohen (2000) defende que, “no fundo, a questão da subjetividade diz respeito, sobretudo, ao cruzamento de fronteiras: entre o humano e o não humano, entre cultura e natureza, entre diferentes tipos de subjetividade” (p. 19). Logo, diferente dos “doutores” do Séc. XIX, prefiro

---

<sup>152</sup> A Intersexualidade é uma característica pertencente à pessoa intersexual, que, segundo Jesus (2012), é aquela “cujo corpo varia do padrão masculino ou feminino culturalmente estabelecido, no que se refere a configuração dos cromossomos, localização dos órgãos genitais (testículos que não desceram, pênis demasiado pequeno ou clitóris muito grande, final da uretra deslocado da ponta do pênis, vagina ausente), coexistência de tecidos testiculares e de ovários. A intersexualidade se refere a um conjunto amplo de variações dos corpos tidos como masculinos e femininos, que engloba, conforme a denominação médica, hermafroditas verdadeiros e pseudo-hermafroditas. O grupo composto por pessoas intersexuais têm-se mobilizado cada vez mais, a nível mundial, para que a intersexualidade não seja entendida como uma patologia, mas como uma variação, e para que não sejam submetidas, após o parto, a cirurgias ditas ‘reparadoras’, que as mutilam e moldam órgãos genitais que não necessariamente concordam com suas identidades de gênero ou orientações sexuais” (p. 25).

acreditar que “a ‘existência’ dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a ‘teoria do sujeito’ nos levou a crer. As ‘pegadas’ do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o ‘sujeito’ não existe” (COHEN, 2000, p. 19).

Quando caminhou nas ruas ou ficou parada nos semáforos com os seios à mostra, Indianara marcou essas “pegadas” e em seu papel “monstruoso”, arbitrariamente imposto pelas normas que ditam os papéis de gênero na contemporaneidade, ela, indiretamente, deixou claro que:

A ‘pedagogia dos monstros’ não desenvolve uma pedagogia dirigida à formação de monstros nem uma pedagogia que utilize os monstros com fins formativos. A ‘pedagogia dos monstros’ recorre aos monstros para mostrar que o processo de formação da subjetividade é muito mais complicado do que nos fazem crer os pressupostos sobre o ‘sujeito’ que constituem o núcleo das teorias pedagógicas – críticas ou não (COHEN, 2000, p. 20).

Independente das questões pedagógicas acima apontadas, Indianara ansiava, por meio de sua performance, chacoalhar os padrões socialmente estabelecidos para os gêneros e as instituições que os organizam. Agentes que certamente não estavam presentes no momento da ação, mas que por meio da intervenção policial/judicial foram envolvidos diretamente no caso.

Para Rancière (2012), o paradoxo existente entre esse tipo de atividade artística e a relação hierárquica de grupos sociais define a configuração do Regime estético da arte. Para exemplificar essa conexão que faço entre a nudez de uma travesti e o pensamento de Rancière (2012), recorro aos conflitos gerados pela convivência entre pessoas cisgêneras translgbtófóbicas com pessoas transgêneras. Digo isso me baseando nas diversas gracinhas que escutei de pessoas que questionaram minha transmulheridade. Indivíduos que enxergam no meu corpo um “recipiente” pronto e perfeito para receber o ideal de homem, de macho, afinal eu nasci, biologicamente, perfeita. Então, porque “escolhi” ser assim? Porque “decidi” ser/viver uma/como mulher? Essa confusão causa dissenso na mente dessas pessoas que não entendem os conceitos de identidade de gênero. Do mesmo modo, um quadro, uma escultura ou uma performance pode incomodar e fazer alguém perguntar: por que esse museu está mostrando isso? Basta lembrar-se da Expo “Queer Museu” (BAZANTE, 2020c, p. 388).

Além dessas questões, os atos de Indianara tem um caráter contraprodutivo que busca “a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna” (PRECIADO, 2017, p. 22). Seguindo a mesma direção, ou seja, o conceito de contraconduta de Foucault (2008), Altmayer e Portinari defendem que uma mulher trans expondo os seios em público cria um rompimento “com todos os vínculos que ela pode ter com o Estado, com as condutas estabelecidas, ao ampliar a discussão

para uma ideia de direitos essenciais e fundamentais” (ALTMAYER; PORTINARI, 2017, p. 306). Privilégios que só podem ser obtidos com ações políticas que se alimentam desse romper de normas, pois “o consenso não é, nesse sentido, o objetivo da política, mas a sua morte” (DOS ANJOS, 2014, p. 12). Se nesse cenário “houver consenso, apaziguamento, calma, satisfação aparente [...] não há política. A política só existe, ao contrário, em meio ao dissentimento” (DOS ANJOS, 2014, p. 12).

Essa divergência se expande para a arte por meio do regime estético, como foi dito anteriormente. Meditando sobre essas questões e minhas práticas, entendo que uma escultura elaborada a partir de um corpo transexual rompe as normas estabelecidas pelo que Preciado (2017) chama de contrato social heterocentrado, documento fictício no qual a forma considerada correta para ser e existir como mulher ou homem foi colada nos corpos e tida como verdade absoluta (PRECIADO, 2017). Sendo assim, as práticas artísticas que desenvolvo dentro do âmbito dessa investigação criam dissenso ao expor no mesmo corpo, ou em partes dele, um par de seios e um pênis, marcadores de gênero biologicamente definidos como pertencentes ao corpo feminino ou ao corpo masculino, respectivamente.

Todavia, Butler (2020) diz que a biologia também é um produto cultural. Então temos aqui uma situação perfeita para se pensar a política em Rancière (2012), uma vez que

Política não é jamais o espaço para o alcance de consensos, ou o espaço de convergência de pontos de vista diversos, como é comumente afirmado. Para Rancière, política só se faz e só existe por meio do “desentendimento”, por meio da enunciação e da instauração do dissenso. Político nesse sentido, seria todo movimento de corpos, todo gesto feito, toda palavra dita, todo som emitido ou toda imagem criada que abre fendas e cria brechas nos consensos e nas convenções que organizam a vida em um determinado lugar e em um dado tempo (DOS ANJOS, 2014. p. 10-11).

Assim sendo, a pesquisa que desenvolvo no PPGAV martela essa consonância espaço-temporal, desatando alguns nós muito bem dados no tecido social. Digo isso porque, tanto uma prática cinética que represente corpos trans quanto o próprio desenvolvimento do conceito de Trava Transcorpocinética, rompem com a tradição abstrata da Arte Cinética que não apresenta, pelo menos nos livros clássicos de História da Arte, artistas mulheres criando móveis (BAZANTE, 2020a). Parece-me que muito menos tratando do gênero trans e problematizando política, pois quando se trata de representatividade estético-política, precisamos levar em conta quem está

falando sobre o tema e de que forma fala, que dispositivos e mecanismos estão normatizando os discursos.

Temos aqui uma disputa de poderes estabelecida. De um lado, toda uma estrutura que historicamente determina o gênero desde o momento em que nascemos, e do outro, pessoas que a desobedecem ao olhar para o espelho e enxergar um corpo que difere do gênero compulsório que lhes foi atribuído (BUTLER, 2020). Para elas, o reflexo ali contido não se encaixa no padrão cisnormativo e a pergunta “é menino ou menina?” parece perder o sentido quando a resposta é dada baseada na genitália observada pela equipe médica.

É importante falar um pouco desse dado biológico, porque Butler (2020) traz essa questão bem no início de uma das obras mais relevantes para o movimento feminista pós-moderno. Apoiando-se nos atritos que ocorrem dentro do próprio movimento, a partir de sua relação com a política, ela problematiza a teoria feminista ao dizer que “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2020, p.18) e complementa citando a existência de estudos que indicam “que é muito pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, a categoria das mulheres” (Ibidem). Tensionando ainda mais essa linha, ela dá continuidade à discussão sobre representação, dizendo que:

Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2020, p. 18).

Ou seja, com essa afirmação, a filósofa coloca em xeque o próprio modelo que muitas transexuais e travestis têm como referência do que é feminino. Esse dissenso precisa estar presente nas práticas artísticas, visto que uma criação que trate da representação de um corpo desobediente de gênero não pode reafirmar um padrão de corpo a ser seguido. Como disse Rancière (2012), o modelo de eficácia estética rompe com o papel pedagógico destinado à arte em seu regime representativo. Esse dissenso pode ser percebido num dos esboços que refiz ao perceber a necessidade de representar a multiplicidade de silhuetas e o movimento que pode ocorrer numa corporalidade trans devido à aplicação de silicone na região dos quadris.

Figura 93 - Brenda Bazante. Esboço para a região dos quadris. Caneta hidrocor sobre papel sulfite. 25 x 30 cm, 2020.



Fonte: acervo da autora.

Ao desenvolver tal esboço, tenho em mente a crítica que Rancière faz aos artistas que “continuam a validar em massa modelos de eficácia da arte que talvez tenham sido abalados um século ou dois antes de todas essas novidades” (2012, p. 52-53). Ao tratar dos paradoxos da arte política, ele se refere, como já mencionado anteriormente, às práticas artísticas que apresentam temas considerados revoltantes, performances/intervenções que são desenvolvidas fora do ateliê e outras que atacam diretamente o sistema dominante. Problematisa e questiona as práticas de artistas



que elaboram esse tipo de arte, supondo uma tomada de posição por parte do espectador diante do que aprecia, visto que “não há evidências de que o conhecimento de uma situação provoque o desejo de mudá-la” (RANCIÈRE, 2012, p. 29). Porém, além de retratar o dissenso a partir de suas relações com o gênero, esse esboço também exemplifica a manipulação que ocorre nos corpos trans. Logo, vejo nele a coexistência dos dois regimes, ético e estético.

Juntamente como essa reflexão, enquanto se desventura pela tradição crítica, Rancière (2012) analisa duas imagens, uma produzida em 2005 e outra entre 1967-1972. Trata-se de uma fotografia e de uma fotomontagem, respectivamente. A discussão sobre os aspectos relativos à arte e à política, presentes nessas criações, trazem à tona a heterogeneidade presente nas imagens e essa alteridade se tornará importantíssima para o meu processo criativo.

Por meio dos esboços e do protótipo apresentados, é possível ver a presença de elementos heterogêneos e, na perspectiva cisheteronormativa, conflituosos sobre uma mesma superfície. Estou falando das genitálias e dos seios, pois escolhi a região do torso como parte do corpo para representar, uma vez que nela estão contidos ora o pênis e o peitoral, “masculinos”, ora os seios e a vagina, “femininos”. Ao representar as duas genitálias, os seios e o peitoral no mesmo corpo, chamo atenção para a possibilidade de existência desses corpos que possuem configurações divergentes da lógica binária (homem/pênis e mulher/vagina). Nesse caso, não proponho a presença simultânea das genitálias, pois não trato aqui do recorte intersexual, mas quero demonstrar, por meio do movimento, que esses órgãos podem mudar, afinal o sexo é construído culturalmente e o gênero se constrói por meio de performatividades, como nos diz Butler (2020).

Falando em heterogeneidade de elementos, a escultura cinética “Protótipo dos seios” (Figura 94) é um bom exemplo do momento da pesquisa em que estava focada no processo criativo ao invés da (auto)biografia. Nesse período, não havia iniciado a série de autorretratos e as fotomontagens, no entanto é possível perceber que na escolha dos materiais utilizados eu já pensava em retratar o corpo e seu interior, ou seja, aquilo que nos constitui e materializa à performatividade trans ou travesti. Então elegi os gravetos como um suporte para as estruturas, assim como os ossos sustentam os músculos. Já o papel e o isopor fazem as vezes da pele e do silicone injetado, respectivamente. Essa peça exemplifica o dissenso que proponho com relação ao regime representativo, uma vez que os artistas cinéticos,

historicamente, utilizaram a abstração como técnica para suas esculturas cinéticas e o metal como elemento de suporte e de movimento. Sendo assim, uma escultura móvel que se dispõe a retratar um seio utilizando gravetos, linha de crochê, isopor e papelão rompe com as regras de representação desta linguagem, mas ainda assim representa um seio.

Figura 94 - Brenda Bazante. Protótipo de seios. Móbile, papelão, isopor, linha de crochê, gravetos e entremeios, dimensões diversas. 2020



Fonte: acervo da autora

Para além dessas discussões técnicas, com o seu movimento a escultura cinética pode, momentaneamente e dependendo da força do vento, perder a aparência de uma mama. O movimento, nessa perspectiva, aproxima a peça do regime estético. Logo, esse protótipo, assim como os esboços, contém vestígios e tentativas de juntar, tensionar e problematizar os regimes da arte, segundo Rancière (2012), em suas relações com as questões de desobediência de gênero.

Refletindo sobre o esboço e o protótipo, consigo visualizar os resultados alcançados com a aproximação de teóricos que tratam de arte política e questões de gênero e sexualidade, tendo como meio aglutinante a elaboração do conceito de práticas artísticas Trava Transcorpocinética.

Durante a leitura dos diversos livros e artigos que compuseram esse trecho da investigação, ficou clara a importância de meu trabalho no campo artístico-político-

social ampliando, por meio da arte, as discussões sobre as corporalidades trans e travestis, bem como a sua inclusão no corpo social. Inclusão esta que vêm sendo diretamente atacada por governos conservadores que diariamente insistem no apagamento dessas existências. Como se isso fosse possível.

Para essas pessoas, diria que as imagens/palavras construídas a partir deste texto irão reverberar para além do ambiente acadêmico, pois a partir de estudos como esse, muitos artistas começam a entender a importância do papel social de suas práticas desobedientes, da criação de epistemologias que deem conta de construir o pensamento da população LGBTI+ e dissidentes sexuais e de gênero.

Nosso modo de ser “dissensos ambulantes” vai explodir e ultrapassar as grossas paredes históricas dos museus e as elegantes decorações das galerias de arte, diluindo-se no contexto social e, quem sabe, irá se transformar em condutas artístico-assistenciais junto a tantas outras ações que visam incluir com equidade as pessoas trans e travestis.

Para tal, entendo que nesse ponto da investigação trouxe como caminho criativo a junção dos regimes mimético e estético. Dessa forma, além de suas particularidades estéticas, uma construção que represente corpos trans e travestis precisa pensar em representatividade e na capacidade de mimetizar corpos historicamente invisibilizados.

Sendo assim, essa relação entre o pensamento de Rancière (2012) e os estudos de gênero e sexualidade, com recorte na população de pessoas trans e travestis, segue adiante investigando e criando formas de aproximar arte e política. Outra ideia possível é, num futuro, breve atuar no campo social junto a ONGS como a AMOTRANS ou a NATRAPE, ambas de Pernambuco, que lidam diretamente com mulheres trans. Para isso, preciso entender como a arte afeta o assistencialismo e vice-versa. Sigo perguntando: como meu trabalho pode se diluir e se misturar ao cotidiano da comunidade transgênera? Questiono como minha existência pode preceder a prática artística e como pode se transformar em práticas artísticas? Como posso continuar criando dissenso através da produção de sentidos que partem da corporalidade travesti sem cair nas armadilhas da sociedade do espetáculo?

#### 4.5 O TAGLIO DO PICUMÃ E A SÉRIE DE AUTORRETRATOS “EU NÃO SOU UM OCÓ”

A inquietação com o visual que adotei desde a transição do gênero “masculino” para o “feminino”, associada à tomada de consciência de meu papel político no ativismo transfeminista e no a(r)tivismo, fez com que, dentro da temporalidade biográfica corpo-instante “libertada””, seguisse avançando no desapego de visuais e atitudes construídas e seguidas pela população de mulheres trans e travestis. *Looks* criados segundo modelos de feminilidade amplamente adotados pelas mulheridades cisgêneras. Um aspecto importante dessa construção mimética, corporal e performativa, eram os fios de cabelos super longos, praticamente incortáveis e quase sempre soltos, coloridos e/ou alisados.

Após a transição, normalmente as mulheres trans e travestis deixam os fios de cabelo crescerem, pois dentro dos códigos que regulam os gêneros inteligíveis, os fios longos marcam a aparência feminina, enquanto os curtos definem a masculina (SILVA, 2017). Assim, perante o olhar regulador e disciplinante da normatividade de gênero, quanto maior nossas madeixas puderem ser, mais femininas seremos ou nos sentiremos. Mesmo que para isso tenhamos que aderir às técnicas de alongamento, como o *megahair*, *interlace* ou até as perucas. Dentro desse contexto, não importa qual seja o procedimento ou o seu custo, ele será adotado para que os cabelos compridos cooperem na criação de uma aparência lida como feminina.

Incomodada com esse padrão, cansada de ter os cabelos longos por tanto tempo e entendendo que minha transmuleridade não seria afirmada pelo *picumã odara*, passei a diminuir gradativamente o tamanho de minhas madeixas. Junto com elas, outro código, o uso excessivo de *make-up*, também diminuiu. Coexistindo com esses processos de escape das normas, a segurança com a autoimagem aumentou após os abandonos. Pela primeira vez me senti segura para postar nas redes sociais uma fotografia com os cabelos na altura dos ombros, cacheados e com “a cara lavada, água e sabão”, como nos diz a celebridade trans do *Youtube* Bambola Star.

A partir disso, transformei selfies em autorretratos e criei a série “Eu não sou um ocó”. Nessas práticas artísticas, como mulher trans, artista, pesquisadora e educadora, representei e problematizei imagens do meu corpo em sua ruptura com alguns modelos adotados para a aparência de mulheres trans e travestis, usando para isso a fotografia e a fotomontagem no âmbito da Automedialidade (OLIVEIRA,

2021). Para a autora, “a *automedialidad* parece ser um conceito que tem imbricado em si o elemento espaço como fundamento para (auto)biografização” (OLIVEIRA, 2021, p. 228). Característica que pode ser entendida “como um processo de construção de si no espaço da imagem, da pintura, do texto poético, do cinema, enfim, no espaço do processo de criação de um objeto sensível” (Ibidem).

Esse espaço, no processo (auto)biográfico desenvolvido por Delory-Momberger, caminha lado a lado com a dimensão do tempo e não significa apenas o espaço geográfico, mas também o espaço do corpo atuando na constituição das representações (OLIVEIRA, 2021). Afinal “vivemos no espaço e sobre ele, vivemos do e com o espaço. Vivemos no espaço e neles realizamos, cotidianamente, uma série de ações. O espaço não é um recipiente, mas parte essencial de nossas experiências” (OLIVEIRA, 2021, p. 228). O corpo, como esse lugar espacial, é onde habito e onde me construo.

Assim, fazendo uso dessa metodologia e das práticas de autorretrato, demonstrei como se abriu o caminho para que me entendesse não mais como uma pessoa integrante da “diversidade” e sim como uma “dissidente de gênero”, tomando como referência as dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2019; 2016; 2015).

De acordo com Eça (2022, p. 7), “no exercício do autorretrato, tal como praticado por vários pintores, fomenta-se uma reflexão profunda sobre o eu, não só sobre os traços fisionômicos, mas, e, sobretudo sobre os aspectos psicológicos e aspectos de relacionamento com os outros e consigo mesmo”. Logo, nesse momento prático da pesquisa, sigo firme na jornada formativa e autorreflexiva.

Porém, antes de adentrar no processo de criação dos autorretratos, é importante destacar que historicamente, e até recentemente, as práticas artísticas de/sobre pessoas LGBTI+, especificamente de/sobre transexuais e travestis, foram invisibilizadas ou completamente apagadas, constando menções apenas na chamada Arte Erótica (GOMES; COSTA, 2021). Baptista e Boita (2018) denunciam essa realidade, na contemporaneidade, analisando o silêncio que ocorre na Museologia. Para eles,

Majoritariamente indiferente ao extermínio, mais focada nos objetos glamorosos, o campo tende a ser meramente decorativo em relação às minorias políticas. Quanto a nós LGBT, nem mesmo nossos adereços a interessam: a ausência de ações sobre a questão LGBT nos mais de três mil museus é chocante quando se percebe a emergência do genocídio de pessoas LGBT (BAPTISTA; BOITA, 2018, p. 253).

O combate contra esse cenário ganha força através de narrativas de pesquisadoras/es, artistas, historiadoras/es e professoras/es que revisam a história da arte e trazem a luz práticas artísticas que, a partir da segunda metade do século XIX, articulam as relações entre arte, sexo, gênero e sexualidades. Nesse sentido, os estudos, investigações e pesquisas em desenvolvimento na linha de pesquisa Arte/Educação para uma educação dissidente do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos - GPEACC/CNPq, do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri - URCA, têm catalogado artistas do século XIX, passando por todo o século XX e pelas primeiras décadas do século XXI, em todos os continentes e culturas (GOMES; COSTA, 2021). Além disso, o grupo vem os incluindo em exposições, em escritas e defende que tais artistas e suas criações entrem nas curadorias que professoras e professores realizam para os momentos de nutrição estética (MARTINS, 2011) durante as aulas de Arte/Artes Visuais na educação básica (COSTA, 2019).

Como já mencionado nessa pesquisa, no campo criativo, diversas/os artistas trans e travestis, como Renna Costa, Castiel Vitorino e Ventura Profana, têm se posicionado politicamente por meio da arte, engajando sua criação numa posição transfeminista (NASCIMENTO, 2021; JESUS, 2014) e a(r)tivista (COLLING, 2019). Decidi me juntar a elas, partindo da inquietação em torno da forma como vinha performando o gênero. Baseando-me na Automedialidade, usei a fotografia como um espaço (auto)biográfico, pois

A fotografia não é uma reconstituição de acontecimentos, ela representa a si mesma, envolve o fotógrafo e a situação na qual esse se encontra. É uma relação em que a experiência fotográfica biografava o fotógrafo, tanto no momento em que acontece a ação artística, como em um momento posterior, quando o artista olha a fotografia tirada e retorna ao momento vivido. Acontece aí uma nova biografização, uma atualização do fotógrafo em relação à imagem feita por ele (OLIVEIRA, 2021, p. 230).

Enquanto fazia as fotos, ao mesmo tempo em que revisitava outras antigas, segui operando genealogicamente (FOUCAULT, 1979), reolhando e olhando para as transformações corporais e de performatividade que fiz desde a transição, problematizando o referencial de mulheridade tomado, naquela época e recentemente, como o ideal para demonstrar minha feminilidade.

Após transicionar do gênero masculino para o feminino, abandonando a cisgeneridade compulsória, construí, por meio de mudanças amplamente relatadas

até aqui, um corpo que pudesse ser lido como “feminino”, apesar da translgbtfobia. Através da “passabilidade”<sup>153</sup> de *amapôa*<sup>154</sup>, materializada por meio dos cabelos longos, dos quadris e do bumbum arredondados com silicone, do guarda-roupa cheio de vestidos, da *neca trucada*<sup>155</sup>, dos pequenos seios oriundos da TH, do uso excessivo de maquiagem, etc, confirmei o meu lugar como mulher transexual ou como propõe Nascimento (2021), transmulheridade. A partir dessas transições, transmutações ou transincorporações, muitas mulheres trans e travestis passam a performar o gênero dentro dos parâmetros estabelecidos para um corpo que possa ser lido conforme a posição binária designada como “mulher” (SILVA, 2017).

Atualmente, mostramos esse outro corpo para o mundo fazendo uso também das redes sociais. Normalmente, antes de fazermos ou postarmos uma ou mais fotos nas redes, procuramos registrar o melhor ângulo, arrumamos o cabelo e nos maquiemos. Algumas pessoas fazem retoques em editores de imagens antes de postá-las, criando, juntamente com a pose e a montagem<sup>156</sup>, ficções de sua realidade (QUERIDO, 2012). Essas ações, pré e pós-fotografia, evidenciam a procura pela imagem do ideal de corpo “feminino” com sua beleza padronizada, como pode ser observado nas diversas fotos que integraram o meu, e tantos outros, perfis de aplicativos como o *Instagram* e o *Facebook*, repletos daquelas típicas fotos com poses, *looks* e cenários ideais para esses mecanismos de compartilhamento. Ambientes virtuais geralmente usados para dar *close* e fazer “carão” de bonitas e poderosas (Figura 95).

---

<sup>153</sup> Termo usado para dizer o quanto mulheres trans e travestis parecem com mulheres cisgêneras.

<sup>154</sup> Mulher na linguagem Pajubá.

<sup>155</sup> Expressão usada na linguagem Pajubá para a inversão do pênis feita por mulheres trans e travestis. Esse “truque” é usado quando saímos às ruas, simulando a aparência da região pélvica das mulheres cisgêneras.

<sup>156</sup> Montagem na linguagem Pajubá significa a arrumação do visual para um evento ou fotografia.

Figura 95 - José Carlos Berti Junior. Sem título, 2020. Fotografia. 1080 x 1080 pixels.



Fonte: acervo da autora.

No entanto, esse modelo, que tem como referencial um padrão estabelecido para as mulheres cisgêneras e amplamente divulgado e defendido por meio de campanhas publicitárias, do consumo estético e do visual de celebridades, já não me estimula como outrora. Nos dias de hoje, seus excessos me inquietam e causam desconforto.

A partir dessas sensações e do cenário de combate à invisibilidade apresentado por Baptista e Boita (2018) e Gomes e Costa (2021), tomei a decisão de criar uma série de autorretratos. Para isso, utilizei imagens de meu corpo para propor



micronarrativas (auto)biográficas. Com este processo de criação e poética busco somar minhas práticas artísticas com o a(r)tivismo das dissidências sexuais e de gênero e, especificamente das dissidências de gênero.

Assim sendo, amparando-me na Automedialidade desenvolvi a série de autorretratos procurando entender como ela poderia problematizar, a partir de um estranhamento, a aparência que assumi e que normalmente é esperada de mulheres trans e travestis brasileiras na contemporaneidade. Ou seja, como autorretratos poderiam representar o meu desejo de subverter as silhuetas que “validam” as identidades dessa população. E finalmente, comecei a entender como essa série de autorretratos, divulgada em espaços como as redes sociais, somaria esforços ao meu desejo de contribuir para um projeto educativo emancipatório e decolonial no ensino de Artes Visuais e para uma Arte/Educação dissidente (COSTA, 2019). Desejo que pretendo materializar após a conclusão desta pesquisa.

Nesse processo de autoconhecimento, os estudos de gênero (BUTLER, 2020; PRECIADO, 2017; BENTO, 2006; 2008), transfeministas (NASCIMENTO, 2021; JESUS, 2017) e das dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2019; 2016; 2015) têm papel importante no estabelecimento do estranhamento acima descrito. A partir deles, e de outras questões, comecei a problematizar o modo como parte da população de mulheres trans e travestis têm performado o gênero, obedecendo a padrões coloniais, brancos e europeus, como defende Silva (2017).

Trazendo esse questionamento para minha autoimagem, abandonei hábitos como a terapia hormonal e o uso excessivo de maquiagem. Cortei os cabelos na altura dos ombros e parei de pintar as unhas. Passados alguns meses nesse processo, me senti segura para fazer uma selfie e divulgá-la nas redes sociais. Com isso, surgiu o “Autorretrato “cara lavada, água e sabão”: eu não sou um *ocó*”, imagem que abre a série.

O ritual para capturar e divulgar essa imagem foi simples. Basicamente preparei o *look* sem a intenção de parecer glamourosa e escolhi o ângulo perfeito para mostrar o que desejava, ou seja, os fios de cabelos curtos e a “cara lavada com água e sabão”<sup>157</sup>. Em seguida, segura, serena e orgulhosa, fiz a selfie e postei a primeira imagem da Série de Autorretratos “Eu não sou um *ocó*”, trazendo essa linguagem para

---

<sup>157</sup> Expressão da celebridade do Youtuber Bambola Star para dizer que está com o rosto sem maquiagem alguma.

minhas práticas artísticas corpo-cinéticas “libertadas”, dentro do processo narrativo (auto)biográfico.

Figura 96 - Brenda Bazante. Autorretrato “cara lavada, água e sabão”: eu não sou um ocó<sup>158</sup>. Selfie com Samsung Galaxy A51. 1080 x 1080 pixels. 2021.



Fonte: acervo da autora.

Segundo Querido (2012), autorretratos e (auto)biografias têm um caráter autoficcional que pode ser indicado pela multiplicidade de caminhos possíveis para essa autorrepresentação. Para a autora, nessas práticas o que podemos ver são as direções que a/o artista seguiu, sem ter a certeza de que a imagem retratada diz sobre o real. Porém, essa realidade aparece se observarmos as entrelinhas.

---

<sup>158</sup> Termo usado na linguagem Pajubá para homem.

No processo criativo da série “Eu não sou um ocó”, esse entrelugar tentou superar a ficção apontada por Querido (2012). Tentativa que pode ser vista na naturalidade e simplicidade de duas fotografias, a “Autorretrato “cara lavada, água e sabão”: eu não sou um ocó” e o “Autorretrato acorda viada, não se dorme em Hellcife: não sou obrigada a estar “bonita”, principalmente quando acordo”, que fazem parte da série e não foram editados. Entretanto, citando Roland Barthes (1984), a autora também chama a atenção para a ficção contida em autorretratos feitos a partir de fotografias. Para ele, “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984, p. 22 apud QUERIDO, 2012, p. 883).

No meu caso, no instante em que me fotografei destacando a naturalidade, a ficção permaneceu, apesar de desejar o contrário. Nos dois autorretratos citados, desejei mostrar apenas a imagem que se colocou diante da lente, sem fantasias ou personagens. Quis chamar a atenção para um cabelo curto e um rosto com pouca ou nenhuma maquiagem. Um visual que, quando fosse comparado ao visual das postagens do *Instagram*, pudesse afastar a possibilidade de ficção, mas, como aponta Barthes, na fotografia isso não é possível.

Diferente desses dois autorretratos não editados, em “Autorretrato bonita à base de hormônios”, me apropriei de outras imagens, para criar sobreposições, que resultaram em uma fotomontagem que problematiza o uso de fármacos para modelar o corpo e atingir um ideal de “mulher” segundo padrões eurocêntricos (SILVA, 2017).

Dessa forma, com tal imagem, proponho um exercício genealógico, pois olhando para o passado enxergo o quanto estava recorrendo a uma enorme quantidade de fármacos para criar um visual que expressasse o quanto me sentia feminina, como se fossem eles os causadores dessa identificação. Com isso, estou criticando as mudanças que fiz para obter um modelo de corpo “feminino”, obviamente sem deixar de levar em conta o quanto esse processo fez com que me sentisse bem, à época. O que problematizo aqui é a exposição a riscos de saúde e o aprisionamento dentro de um padrão de feminilidade socialmente construído conforme os gêneros inteligíveis. O mesmo caminho crítico estimulou a construção de “Autorretrato fragmentado de feminilização facial digitalmente turbinada”. Para alcançar esse resultado, recortei a fotografia em zonas onde os cirurgiões plásticos fazem intervenções para aumentar, diminuir, raspar ou introduzir substâncias a fim de deixar

o rosto mais “feminino”. Também acrescentei texturas para evidenciar o quanto esses mecanismos cirúrgicos têm reações adversas e escrevi pequenos textos com palavras da Pajubá e outras, criando pontos de aproximação com o cotidiano de minhas irmãs trans e travestis, para além das cirurgias.

Figura 97 - Brenda Bazante. Autorretrato bonita à base de hormônios. Fotomontagem digital. 1080 x 1080 pixels. 2021.



Fonte: acervo da autora.

Figura 98 - Brenda Bazante. Autorretrato fragmentado de feminilização facial digitalmente turbinada. Fotomontagem digital. 1080 x 1080 pixels. 2021.



Acervo da autora.

Postando as imagens, o processo de criação (auto)biográfico ganhou força na medida que me senti confiante ao ver o primeiro autorretrato numa rede social. Momento no qual me senti segura e percebi o quanto os abandonos estéticos não me fizeram menos mulher. Eles me tornaram uma mulher diferente daquela que procurava mimetizar a cisgeneridade, ou seja, fizeram-me uma dissidente de gênero. Essa constatação se apoia no termo “mulheridades”, que demarca “os diferentes modos pelos quais podemos produzir essas experiências sociais, pessoais e coletivas, como defende Nascimento (2021).

Refletindo sobre as mudanças que operaram em mim, como artista visual, pesquisadora e educadora, segui com o processo de criação para tratar dessas desobediências de gênero cotidianas que “batem de frente” com o padrão de corpo e comportamento esperado de uma mulher trans ou travesti<sup>159</sup>. Uma silhueta em que a aparência é turbinada, é hiperbólica, como nos diz Moraes (2015). Tudo é maior e mais sensual, como se através dessas performatividades pudéssemos ser reconhecidas como as mulheres que somos.

Silhuetas alcançadas através de procedimentos já mencionados nesse estudo. Aparências como os da grande modelo e socialite Roberta Close (1964-), da Ex-BBB Ariadna Arantes (1984-), da personalidade televisiva internacional Jessica Alves (1983-), entre outras, que têm sido referências para a população de mulheres trans e travestis. Devido à fama, também são referências para as pessoas cisgêneras, que baseando-se exclusivamente nesse modelo, passam a acreditar que todas nós devemos, queremos e podemos ter um padrão de performatividade único.

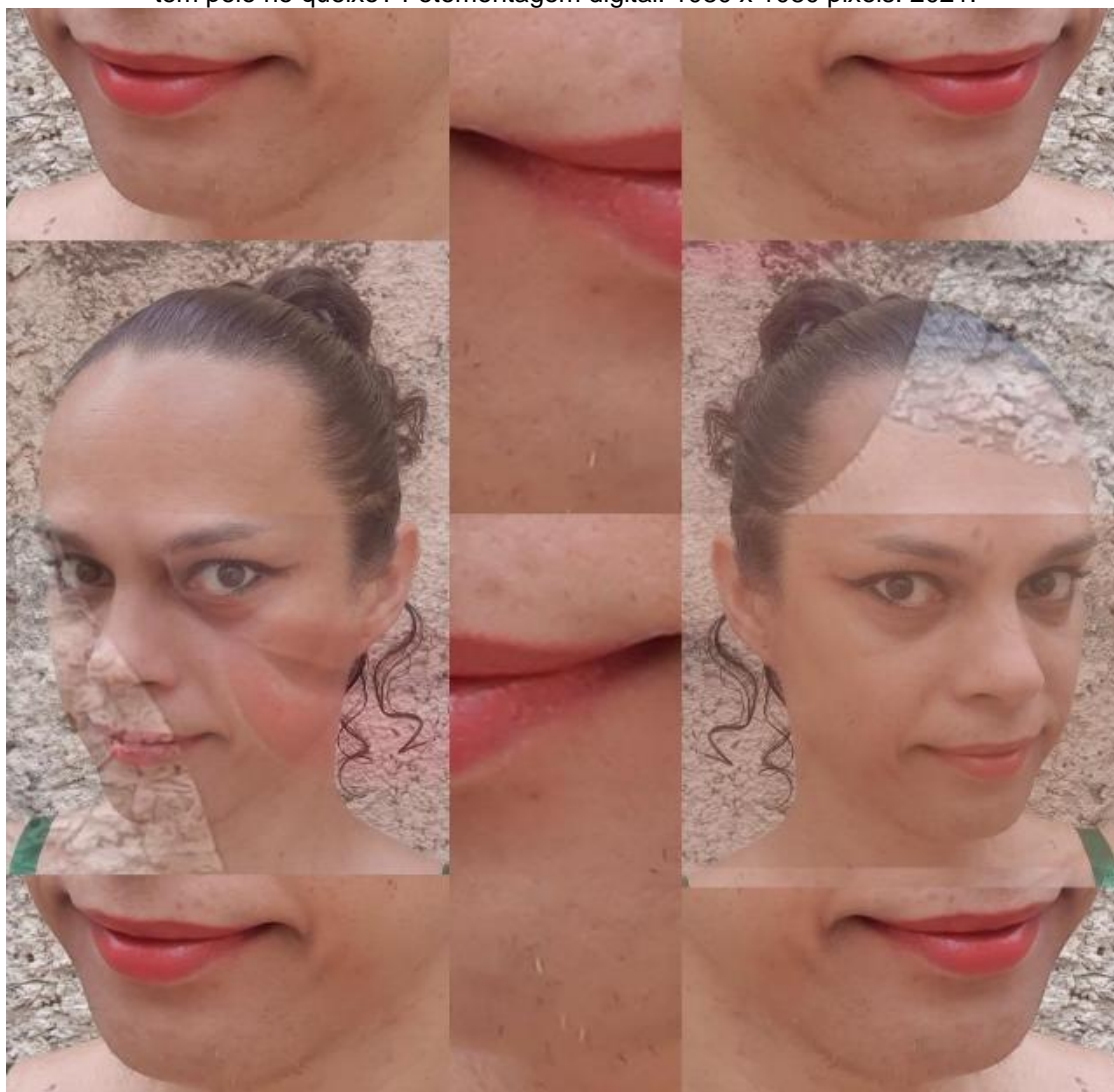
Não estou aqui criticando os *looks* das personalidades acima citadas. Elas foram, são e sempre serão referencialidades para mim. Estou problematizando o estereótipo criado em torno da aparência delas e que passa a ser exigido das demais mulheres trans e travestis. Para representar tal crítica usei uma imagem da época em que era super hormonizada e envolvo essa fotografia com ferramentas usadas nas transformações. Assim, em “Bonita à base de hormônios”, o rosto maquiado está circundado por prescrições posológicas, comprimidos, embalagens e agulhas, problematizando o uso exagerado de procedimentos estéticos, cirúrgicos e endocrinológicos a fim de mimetizar uma aparência cisnormativa.

Na esteira dessa crítica, em “Autorretrato cara lavada, água e sabão, gatinho e batom matin: amapôa tem pelo no queixo?”, sobreposições de recortes de uma fotografia com o cabelo assanhado ou preso, um rosto com pouca maquiagem ou que acabou de acordar, pelos que insistem em crescer, etc, registram uma aparência considerada estranha e não compatível com um corpo que pretende ser lido socialmente na perspectiva binária e idealizada para o gênero “feminino”.

---

<sup>159</sup> Não desconsidero as violências dirigidas a nossa população. Desumanidades que historicamente nos condenaram à morte ou a uma subsistência em condições de precariedade (BUTLER, 2016). Violações que levam muitas dessas pessoas a procura por mudanças corporais que podem facilitar seu trabalho na prostituição ou o simples desejo de ter uma aparência mais “feminina”. Não desprezo essas situações, no entanto, nessa investigação retiro o foco dessa questão, bastante discutida em diversos campos, para abordar aspectos de minha prática artística inspirada numa performatividade que considero desobediente de gênero.

Figura 99 - Brenda Bazante. Autorretrato cara lavada, água e sabão, gatinho e batom *matin*: amapôa tem pelo no queixo? Fotomontagem digital. 1080 x 1080 pixels. 2021.



Acervo da autora.

Refletindo sobre a postagem desses autorretratos, abro o caminho, pensando com a posição a(r)tivista, crítica e política neles contida, para meu entendimento enquanto dissidente de gênero. A partir de Colling (2017), Gomes e Costa (2021) relacionam os conceitos de a(r)tivismo e dissidências sexuais e de gênero. Segundo eles,

Para o autor, podemos pensar o ativismo como encontro entre políticas e práticas artísticas e culturais tal qual são os atos de resistência. Em conformidade a ele, também, essas práticas estão “numa multidão de diferentes que encontramos em escolas, universidades, ruas, locais ocupados, redes sociais, teatros, bares prédios públicos diversos, algumas igrejas e terreiros, produzindo potentes contradiscursos” (COLLING, 2017, n.p).

No mesmo artigo, Colling contrapõe-se ao conceito recorrente de diversidade sexual e de gênero, pois considera que essa expressão “já bastante normalizada, excessivamente descritiva e muito próximo [sic] do discurso da

tolerância, ligada a uma perspectiva multicultural festiva e neoliberal que não explica como funciona e se produzem as hierarquias existentes na tal “diversidade”. Diante dessa reflexão, Colling (2017) defende as “dissidências”, por entender que vivemos em tempo de dissidências sexuais e de gênero e de um ativismo praticado por elas (GOMES; COSTA, 2021, p. 48).

Em concordância com esse pensamento, posto meus autorretratos nas redes sociais para marcar a discordância com a forma na qual vinha performando o gênero trans. Um modelo lucrativo para o mercado da beleza e da cirurgia plástica que ganham com o desejo de muitas trans e travestis de se aproximarem da estrutura corporal das mulheres cis, levando-as a casos de morte e deformação corporal devido ao uso de silicone industrial, para citar apenas um dos procedimentos.

Figura 100 - Brenda Bazante. Autorretrato acorda viada, não se dorme em Hellcife: não sou obrigada a estar “bonita”, principalmente quando acordo. Selfie com Samsung Galaxy A-51. 1472 x 3264 pixels. 2021.



Acervo da autora.



Mostrando meu rosto ao natural, ofereço uma imagem que exemplifica a existência de feminilidade mesmo sem o uso desses recursos. Posto fotografias que dificilmente algumas de minhas irmãs exibiriam em seus Instagrans, afinal essas plataformas são locais para mostrar o “carão” e dar *close*, muito *close*. Apesar disso, quando postei o “Autorretrato acorda viada, não se dorme em Hellcife: não sou obrigada a estar “bonita”, principalmente quando acordo” (Figura 100), obtive um grande número de curtidas e diversos comentários chamando a atenção para a beleza da imagem. Retorno que me deixou feliz e curiosa, afinal nunca achei que esse visual fosse agradar tanto assim.

Tal engajamento me estimulou a continuar criando e divulgando a série no Instagram. Divulgação que também tem sido feita por diversos artistas, galerias e museus que perceberam nessa ferramenta uma oportunidade para divulgar práticas artísticas e exposições em meio às restrições de circulação e ao isolamento social provocados pela pandemia da COVID-19, iniciada em março de 2020.

Estimulada por essas ações, compartilhei postagens que desafiam o padrão de feminilidades, mulheridades, travestilidades e transmulheridades (NASCIMENTO, 2021). Divulguei autorretratos que continuam descrevendo autoimagens através dos títulos e de textos escritos na própria composição. Práticas artísticas que comunicam rupturas na estética corporal enquanto dividem espaço com o texto que as acompanha nessa pesquisa. Educam através de micro desobediências, demonstrando minha dissidência de gênero.

Dito isso, como pessoa dissidente de gênero que fez terapia hormonal por mais de uma década usando vários tipos de medicações extremamente violentas, que se submeteu a procedimentos estéticos invasivos e sobreviveu a injeção de dois litros de silicone industrial nos quadris e no bumbum, acredito que problematizar as transições e transmutações corporais realizadas por mulheres trans e travestis para mimetizar um corpo o mais próximo possível das mulheres cisgêneras, seja algo urgente considerando seu caráter educativo, social e de saúde coletiva.

## 5 AO AMANHECER CESSA O MOVIMENTO: ÚLTIMOS PASSOS COM O ABATÁ NA MÃO

Aqui em Recife/PE, eram 04:30 de uma madrugada qualquer entre outubro e novembro de 2021 quando comecei a escrita que se segue. Como em muitas outras madrugadas dos últimos dois anos, acabei perdendo o sono e decidi abandonar o aconchego da cama e o calor dos braços de meu amado Zé Carlos. Esse hábito de me levantar ao invés de tentar dormir um pouco mais tornou-se comum desde a entrada para o mestrado. Aconteceu devido à vontade de registrar memórias que resgatei através dos sonhos e anotar os pensamentos e as ideias que deles surgiram. Nesse exercício, não consigo deixar de comparar momentos como esses com todas aquelas madrugadas em que retornava para casa após noitadas de *otin* e *colocações*, muitas delas acompanhadas de sexo, por diversão ou por trabalho. Hoje, parece impossível não comparar experiências passadas, principalmente aquelas onde amanhecia o dia bebendo e fumando, com os instantes de intenso envolvimento com a pesquisa acadêmica, quando elaboro uma escrita autorreflexiva e autoformativa.

Enquanto escuto os pássaros cantarem e vejo o dia clarear através da minha janela, fico pensando nas pessoas que ainda dormem. Daqui, vejo diversos apartamentos e casas onde as pessoas aproveitam as últimas horas de descanso antes de começarem um dia de expediente ou de lazer. Diferente dessas/es indivíduos, que em breve se levantarão para fazer uma das duas tarefas, em manhãs que incomodavam meus olhos e denunciavam os traços de um rosto já quase sem maquiagem, eu estava voltando para casa após o *fervo*<sup>160</sup> ou o *lavoro*<sup>161</sup>. E sendo bem sincera, prefiro ver o sol nascer à maneira dos dias atuais, quando transformo memórias em narrativas (auto)biográficas.

Diante das muitas lembranças citadas, ficou claro que apesar da natureza da noitada o cansaço a acompanhava, principalmente se ela tivesse sido passada em cima de um *abatá*. Quem nunca viu alguém com eles na mão ao fim das festas? Eu mesma já os arranquei dos meus pés, tamanho o incômodo que causam devido ao formato, que obriga a parte da frente a suportar por horas todo o peso do corpo.

---

<sup>160</sup> Diversão na Pajubá.

<sup>161</sup> Palavra que significa trabalho em italiano e usada na Pajubá com o mesmo significado.

Detalhe, no meu caso estou falando de sapatos tamanho 40 usados em pés tamanho 41/42. Aperto que simboliza o quanto de dor me disponho a sentir para calçar um item que, apesar de me agradar, também é um grande símbolo do consumo estético normatizado pela cisgeneridade (SILVA, 2017).

Assim, quando retiro os *abatás* dos pés após uma noite de *glamour*, a sensação de beleza e poder que sentia após calçá-los é substituída pelo prazer e conforto de ter os pés em contato com o chão novamente, descansando o corpo e a mente após o encerramento da noite. Durante muito tempo “olhei torto” para essa atitude de os retirar. Considerava-a deselegante, mas em conformidade com a metáfora do movimento usada durante todo esse texto, retirar os *scarpins* dos pés, mesmo eles representando meu desejo de parecer superfeminina, também significa uma tomada de atitude. Uma reação de empoderamento e de autonomia, na qual digo para mim mesma que posso ser feminina com os pés no chão, ou numa sandália rasteirinha. Percebo que para me sentir uma mulher trans não preciso da validação de um bico fino ou de um salto *stiletto*.

Bem, sentindo cansaço ou não, se sentindo mais femininas ou não, confrontando as normatizações cisgêneras ou não, a noite sempre acaba para aquelas/es que usam saltos altos ou não, assim como se encerra essa pesquisa. Uma investigação que começou falando sobre a vontade de aprender a andar sobre eles, os *abatás*. Um estudo que trouxe a ideia da caminhada e do movimento como uma metáfora para a narração e reflexão em torno das experiências que vivenciei desde a infância e adolescência, passando pela juventude, até chegar à certa maturidade. Um momento de dissidência de gênero, muito bem representado pela autonomia quanto a escolha do sapato que desejo usar, afinal não serão as regras da moda e do consumo estético que validarão a identidade feminina e transexual nas quais me enxergo.

Nesse sentido, no decorrer da escrita de vivências experimentadas nas temporalidades biográficas corpo-istantes compulsório, em liberação e “libertado”, fui me fortalecendo em meio às reflexões e práticas artísticas que delas surgiram. Fui ganhando coragem para contar histórias que, em outros momentos, dificilmente seriam reveladas. Essa emancipação é uma das reverberações da pesquisa que gostaria de destacar, pois coletivamente as mulheridades e outras categorias, como os gays, as bichas, as sapatões, as transviad@s (BENTO, 2017), etc, empoderam-se

por meio da textualidade e da (auto)biografia, afinal esse é um processo formativo (SOUZA, 2006; NÓVOA, 2014).

Fábio José Rodrigues da Costa (2019, p. 200), contrapondo-se à normatização fundamentada pelo binário homem-pênis e mulher-vagina, defende que “se hoje promovemos um amplo debate que tem desestabilizado as concepções de sexos, gêneros e sexualidades é porque o projeto histórico da modernidade/colonialidade nunca foi nosso horizonte”. Conceição Evaristo (2020, p. 1) nos diz que, “assenhoreando-se da ‘pena’, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam escrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação”. Como ela, Margareth Rago (2013, p. 25) escreve que “de um lugar estigmatizado e inferiorizado, destituído de historicidade e excluído para o mundo da natureza, associado à ingenuidade, ao romantismo e à pureza, o feminino foi recriado social, cultural e historicamente pelas mulheres”. Dentro desse contexto de subversão, enquanto travesti que começava a vivenciar as violências e enfrentá-las usando as narrativas, Amara Moira (2017, p. 54) considerou que “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 assenhoreando do direito à palavra”.

Tomando como exemplo as atitudes dessas/es lutadoras/es pensadoras/es escreventes, narrei e refleti sobre minhas histórias, criando o campo epistemológico que embasa o conceito de práticas artísticas “Trava Transcorpocinética”. Este, relaciona reflexões sobre relatos (auto)biográficos e práticas artísticas a fim de criar um campo teórico e prático que dê conta de auxiliar, por meio da arte contemporânea, nas linguagens da performance e das esculturas cinéticas, a representação dos corpos de mulheres trans e travestis transformando-se, ou como eu prefiro dizer: movimentando-se da cisgeneridade compulsória (BENTO, 2008), passando pela performatividade de gênero (BUTLER, 2020), até alcançar a dissidência de gênero.

Dessa forma, considero que a passagem das silhuetas e as mudanças de performatividade de um corpo-instante para outro, relacionadas e representadas por meio de uma performance, fundamentam o conceito das práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas. Assim sendo, através da junção das palavras “trava”, “trans”, “corpo” e “cinética”, esse neologismo pode ser definido como uma ação performática na qual interajo com uma escultura cinética a fim de representar a movimentação efetuada pelo meu corpo ao atravessar pelo menos duas experiências ocorridas,

narradas e refletidas nas temporalidades biográficas corpo-istantes compulsório, em libertação ou “libertado”.

Um exemplo dessa conceitualização pode ser observado na interação que desenvolvi com a escultura cinética vestível "Axó sutiã-seios esteriométrico" (Figura 101), quando representei o aumento do volume dos seios, que antes da TH tinham a silhueta de um peitoral masculino e pouco a pouco vai ganhando o formato arredondado. Ou quando vou rompendo com as normatizações que regulavam a forma como me vestia e me comportava, passando a usar roupas e adotar comportamentos que representam uma performatividade feminina dentro da identidade travesti, como comecei a experimentar na performance “Fora, dentro e fora do cubo controle”, da qual tratarei mais a frente.

Figura 101 - Brenda Bazante. Detalhe de Axó Sutiã-Seios Esteriométrico. Escultura cinética corporal, gravetos, linha multiuso, isopor, papelão e entremeios, dimensões diversas. 2020.



Fonte: acervo da autora.

Como pode ser observado ao longo da pesquisa, o repertório imagético que deu suporte ao conceito, por meio das práticas artísticas Corpo-Estáticas-Compulsórias, Corpo-Cinéticas em Libertação e Corpo-Cinéticas “Libertadas”, foi composto por fotografias, fotomontagens, instalações e outras visualidades que exibiram o quanto a minha performatividade se modificou ao longo do tempo. Para

uma visão ampla dessas alterações, as imagens foram organizadas numa espécie de linha do tempo (Figura 35), passando pelas temporalidades biográficas, que eventualmente espiralavam pelo tempo de forma genealógica (FOUCAULT, 1979). Nesse processo, refleti sobre o “como”, o “quanto” e o “porquê” cada área do corpo mudou separadamente, atendendo aos desejos de estagnação ou mudança que orientaram a performatividade adotada durante o período narrado.

Essas práticas artísticas foram desenvolvidas após encontrar na cronofotografia, de Étienne- Jules Marey (1830-1904) (BUCCINI, 2017), o referencial fotográfico necessário para entender a ideia de movimento que proponho a partir das transformações corporais. A exemplo do que foi demonstrado quando tratei da Cronofotografia, no experimento, o artista fotógrafo capturou a movimentação de um atleta durante um salto. No entanto, diferente do trabalho de Marey, nas transições que representei o corpo termina o “movimento” com uma silhueta distinta daquela com a qual o iniciou. Assim, nesta pesquisa as imagens que surgiram a partir das reflexões em torno das transformações, transmutações ou transincorporações, orientaram e integram a conceitualização das práticas artísticas “Trava Transcorpocinética”. Nessa tarefa, cada instante do movimento foi nomeado conforme a performatividade e os relatos (auto)biográficos.

Ao longo de três temporalidades biográficas, refleti sobre narrativas que descreveram minha infância, adolescência, juventude e maturidade. Nos dois primeiros períodos, vivi sob a cisgeneridade compulsória, até que a enfrentei e transicionei do gênero masculino para o feminino, no terceiro instante. No último, comecei a problematizar o corpo que construí, questionando a necessidade das mudanças estéticas, cirúrgicas e endocrinológicas adotadas desde a transição.

Ao escrever essas memórias, enxergando-as genealógicamente (BAZANTE, 2020b) como uma linha do tempo espiralada, percebo que minhas silhuetas não permaneceram imóveis, elas se movimentaram. Um deslocamento que partiu de um corpo normalizado, disciplinado e paralisado, em direção a um corpo desobediente, subversivo, transformado e móvel, que procurou a liberdade por meio do reconhecimento da identidade transexual. Corporalidade que continua a mover-se, questionando a forma como performa o gênero.

Nesse cenário, considero que meu corpo e minha performatividade passaram por momentos de pausa, levando em conta a dominação imposta, e por períodos de movimentos, pensando na libertação que lutei para ter e nos questionamentos que

passsei a fazer. Na infância, a adolescência e em parte da juventude, obedeci compulsoriamente ao CISTema moderno colonial de gênero (NASCIMENTO, 2021), posição que enxergo como “em repouso” ou estática”<sup>162</sup>. Contrariamente, em parte da juventude e na maturidade abandonei essas normalizações, num primeiro instante transicionando e atualmente transmutando o gênero, posições que trato como “cinéticas”.

Figura 102 - Práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas



Fonte: acervo da autora.

Essas posições, estática e cinética, fazem a ligação com as experiências cronofotográficas de Marey, com a Esteriometria de Gabo e com os volumes virtuais de Calder. Para as situar dentro das mudanças e das movimentações corporais que realizei desde a infância até a maturidade, dividi-las conforme as temporalidades

<sup>162</sup> Neste ponto não me refiro ao desenvolvimento biológico do corpo, como o crescimento ou o desenvolvimento dos caracteres de acordo com os hormônios. Trato do repouso em relação ao desejo de subversão das normas estabelecidas para o gênero. O desejo escondido por aquelas/es que não se enxergam na posição de gênero binária determinada no nascimento, mas precisam mantê-la, sob penas de exclusão e morte, caso decidam abandoná-las.

biográficas corpos-istantes e as práticas artísticas estáticas e cinéticas, amplamente discutidas até aqui. Criei estes neologismos para representar e nomear as relações entre as posições e suas representações artísticas visuais. Microconceitos que juntos formam a base teórica para o conceito de práticas artísticas Trava Transcorpocinética. Este, existindo na intersecção dos demais, como mostro na Figura 102.

As práticas artísticas “Corpo-Estáticas Compulsórias” representam a vigilância, o controle e a tristeza que tomavam conta do meu corpo durante a infância e a adolescência. Uma boa metáfora para exemplificar esse conceito seria sua comparação com o corpo de um paciente que durante uma crise psiquiátrica precisa ser contido para que se acalme e possa ser medicado. Receba um tratamento que o devolva às condições necessárias à sociabilidade, sem considerar as razões que o colocaram naquela crise, ou se o que está havendo é realmente uma crise.

Assim me senti quando percebi a forma como fui constantemente educada, vigiada e controlada para que apresentasse as características, físicas e de performatividade, esperadas de quem foi designada como um “homem”. Era como se tivesse que crescer e me desenvolver estando parada dentro de um molde, uma espécie de camisa de força que restringia meu corpo e suas atitudes dentro de um formato aceito e validado socialmente como o adequado.

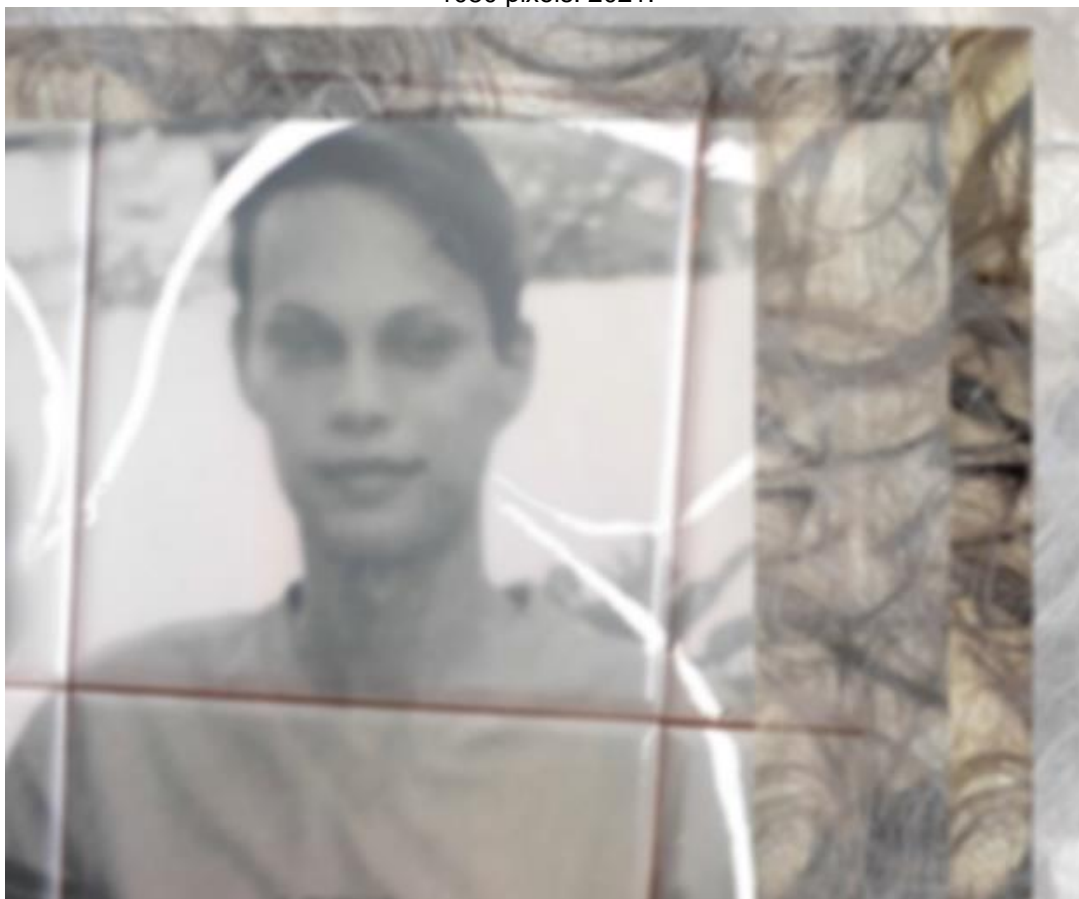
Por isso nomeei as representações imagéticas e autobiográficas que produzi com base nesse período de “Corpo-Estáticas Compulsórias”, uma vez que elas simbolizam a estagnação, a imposição, a correção e a ausência de qualquer movimentação para longe do CISTema. Na narrativa artística e genealógica que propus para a criação do conceito de Trava Transcorpocinética, essas imagens se relacionam com a infância, com a adolescência e com o início da juventude, ou seja, no início da linha do tempo espiralada que proponho.

Justamente por esse aspecto não-linear, quando reflito sobre minhas memórias e práticas artísticas à luz da genealogia foucaultiana (BAZANTE, 2020b), percebo que imagens desse período não estão totalmente presas a uma temporalidade específica, como é o caso da fotomontagem “Corpos-corte controle” (Figura 103). Na imagem, a companhia de meu pai, juntamente com as roupas e o corte de cabelo, representa a normalização dada pelo corpo-sexuado (BENTO, 2008), mesmo que essa fotografia tenha sido feita num momento em que já havia transicionado. Na ocasião, registramos o encontro durante uma visita de férias a Recife. À época morava no Rio, onde já havia começado a performar o gênero feminino. No entanto, na visita familiar



apresentei-me com o visual da fotomontagem, o que demonstra a força do controle imposto sobre os corpos.

Figura 103 - Brenda Bazante. Detalhe de 'Corpos-corte controle'. Fotomontagem. 1080 x 1080 pixels. 2021.



Fonte: acervo da autora.

Já nas práticas artísticas “Corpo-Cinéticas em Libertação”, retratei a desobediência, a subversão e as transformações que fiz para me ressocializar com a população de mulheres trans e travestis com quem passei a conviver após a transição do gênero compulsório masculino para a performatividade de gênero travesti. Uma vez transicionada percebi que não é fácil se livrar das amarras do corpo-sexuado, existência entendida como “um texto socialmente escrito, um arquivo vivo da história da (re)produção sexual” (BENTO, 2008, p. 38). Paga-se um preço alto por tal liberdade, conquista tão difícil que é construída em meio a exclusão, violência e constante perigo de morte. Aniquilações impostas por uma sociedade baseada no CISTema descrito por Nascimento (2021).

Esta é uma das razões pelas quais nomeei as práticas artísticas confeccionadas através de imagens e narrativas vividas entre minha juventude e início

da maturidade de “Corpo-Cinéticas em Libertação”. Tarefa feita após a reflexão em torno da construção dessa liberdade. Diferente do instante anterior, quando imperava a posição estática, esse período foi marcado pelo início do movimento. Do abandono da cisgeneridade compulsória em direção a construção de uma imagem “feminina” aos moldes das possibilidades existentes para um corpo que considere inicialmente como pertencente à identidade travesti.

Iniciado o processo de transição, uma das primeiras coisas que fiz foi começar a TH. Ela deu-me seios e diminuiu os pelos. Também arredondou os volumes das pernas e do bumbum, tornando-os mais “femininos”. No entanto, a mudança que marcou mais intensamente esse período foi a luta com um de meus maiores desejos. Um sonho que na infância foi representado pelo uso da toalha na cabeça, ou seja, o desejo de ter cabelos longos. Como estava servindo a Marinha do Brasil à época, foi impossível deixar os fios crescerem. Logo, assim que dei baixa<sup>163</sup> pude finalmente deixar as madeixas tornarem-se tão longas quanto possível.

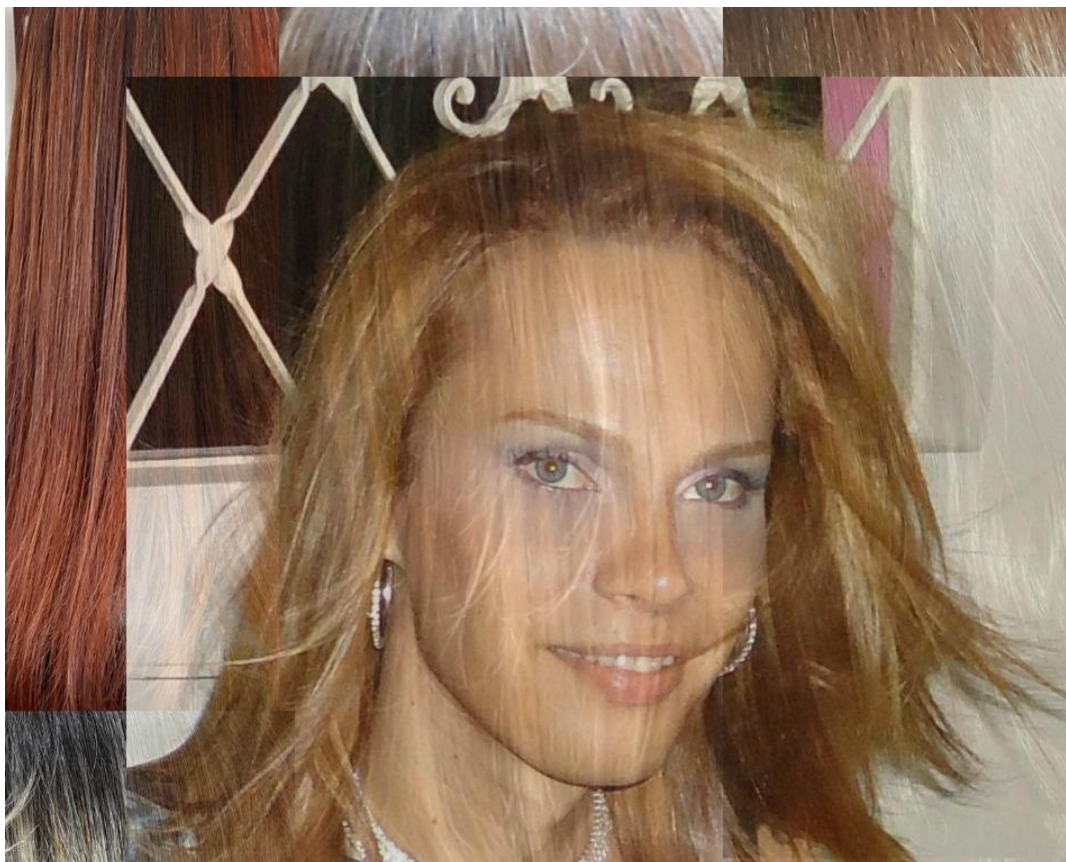
Esse detalhe importante da transição foi uma das características que usei para exemplificar as práticas artísticas corpo-cinéticas em libertação. Para isso, usei as contribuições de Silva (2017), pois ela defende que o discurso em torno do consumo estético e do próprio ato de consumir se entrelaça com as questões de gênero, produzindo mecanismos de regulação e controle dos corpos. Nessa perspectiva, tal consumo atua na produção das subjetividades de mulheres transexuais e travestis.

Com base nessa análise, entendo que a vontade de performar o gênero feminino o mais próximo da aparência validada como a de uma mulher levou-me por um caminho de excessos. Recursos como o uso exagerado de *make-up*, de lentes de contato coloridas, de perucas e de transformações no cabelo natural, foram constantemente usados. Na fotomontagem “Corpo-cabelo em libertação” (Figura 104), uma fotografia com o visual desse período, sobreposta a diversas imagens de cabelos coloridos que fiz no meu salão de beleza, representa a construção da autoimagem aqui descrita. Como cabeleireira tive acesso ao consumo estético, oportunizando o uso de alisamentos e colorações para tornar os fios de cabelo maiores e mais “femininos”.

---

<sup>163</sup> Dar baixa significa sair do serviço militar.

Figura 104 - Brenda Bazante. Detalhe de “Corpo-cabelo em libertação”. Fotomontagem. 1080 x 1080 pixels, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Quando uso a palavra “em libertação” para caracterizar essas práticas artísticas, estou chamando atenção para outra normalização que adotei após a transição. Um modelo de imagem pessoal que chancela, principalmente entre LGBTI+, quem pode ou não ser lida como trans ou travesti. Molde que, por meio das mudanças constrói os corpos dessas mulheridades e feminilidades (NASCIMENTO, 2021).

Por sua vez, as práticas artísticas corpo-cinéticas “libertadas” representaram os questionamentos em torno da performatividade que exerci pós transição. Por meio delas, critiquei os modelos e as mudanças corporais que realizei para performar o gênero feminino, percebendo que não era o corpo que construí que validava minha identificação como mulher trans. Passei a perceber que performando o gênero naquele modelo estava obedecendo diversos padrões impostos pela cisgeneridade, pelo consumo estético e o que eles consideram como um corpo feminino adequado.

Dessa forma, entendi que durante muito tempo a referência que tinha para as performatividades trans ou travesti estavam diretamente ligadas as imposições sociais

e coloniais. Mecanismos que atravessam o dispositivo da transexualidade apresentado por Bento (2006), que por sua vez destaca a busca por intervenções capazes de mudar tanto a aparência do corpo biológico designado como “masculino” quanto as performatividades atribuídas a homens.

Baseando-se em entrevistas realizadas com pacientes trans do Hospital das Clínicas de Goiânia, a autora apresenta um caso de incompatibilidade com o pênis, chamado pela paciente de “aquela coisa”. Tal atitude revela, em alguns casos, o quanto a sua existência ou o uso de seu nome não se relacionam com a transexualidade, afinal o pênis é masculino e para ser uma mulher é preciso retirá-lo, ou enquanto ele existir, o seu nome não deve ser dito. Além dele, que é uma parte do corpo difícil de retirar, haja vista o custo e o pequeno número de hospitais públicos que realizam a redesignação sexual, aspectos como pelos no rosto e corpo, voz grave, peitoral ao invés de seios arredondados, etc, atrapalham o autorreconhecimento enquanto mulher trans ou travesti.

Questionando a construção da identidade trans, Bento (2006) pergunta se após essas intervenções uma transexual se desloca para a categoria de mulher. Perguntaria, a partir da autora, de que mulher estamos falando? De que imagem feminina? Falando de minha transição, quando comecei a fazer as mudanças, a referência que tinha eram as mulheres que via na TV, as minhas irmãs, minha mãe e professoras, todas obedecendo e performando o gênero de acordo com os padrões impostos. Logo, a minha performatividade procurou mimetizar as suas aparências.

Porém, o dinamismo das culturas, influenciado pela moda, pelas celebridades e outras referências, modifica esses padrões de feminilidade. O que cria uma busca interminável pelo corpo trans que possa parecer o mais feminino possível. Algumas pessoas trans perseguem esses modelos, outras não, o que revela a existência de posições diferenciadas na identidade transexual. Segundo Bento (2006, p. 25), “essas questões se tornam complexas quando lembramos que as mudanças corporais não têm fim. O uso continuado de hormônios, as próteses e as cirurgias plásticas revelam o caráter inconcluso do processo de construção de corpos fazendo-se em gênero”.

Nascimento (2021), falando de um lugar transfeminista, aponta que o gênero se restringiu, por um tempo, às experiências de mulheres cis, brancas, magras, de classe média e sem deficiências. Não incluídas nesse conceito, as mulheres trans e travestis não tinham, ou eram, referências para a categoria de mulher. Consequentemente, imitamos as aparências cis. Porém, as discussões

transfeministas nos apresentaram as feminilidades, mulheridades, transmulheridades, travestilidades e outreridades, ampliando o leque de referencialidades e propondo novas maneiras de performar os gêneros no mundo.

Na esteira desse pensamento, comecei a questionar a necessidade de seguir os moldes impostos pelo padrão feminino colonial e afrouxei as amarras, como pode ser observado na fotomontagem “Autorretrato cara lavada, água e sabão, gatinho e batom matin: amapôa tem pelo no queixo?” (Figura 105). Na imagem, o jogo de sobreposições que destaca pelos no rosto e ausência de make-up, simboliza um corpo “libertado” que não se sente obrigado a performar o gênero dentro dos padrões exigidos de algumas mulheres cis. Afinal, como elas eu também posso ter cabelos curtos, usar pouca maquiagem, não pintar as unhas e outras subversões inesperadas de uma mulher trans.

Figura 105 - Brenda Bazante. Detalhe de “Autorretrato cara lavada, água e sabão, gatinho e batom matin: amapôa tem pelo no queixo?”. Fotomontagem. 1080 x 1080 pixels. 2021.



Fonte: acervo da autora.

Por isso, nomeei as práticas artísticas oriundas de imagens e relatos desse período, que se situa na minha maturidade, de ‘Corpo-Cinéticas “Libertadas”’. Digo

que elas são cinéticas porque não me sinto estagnada nesse modelo de performatividade e coloco o libertado entre aspas porque ainda me situo numa experiência binária enquanto mulher transexual, identificação que está amadurecendo a partir desse estudo.

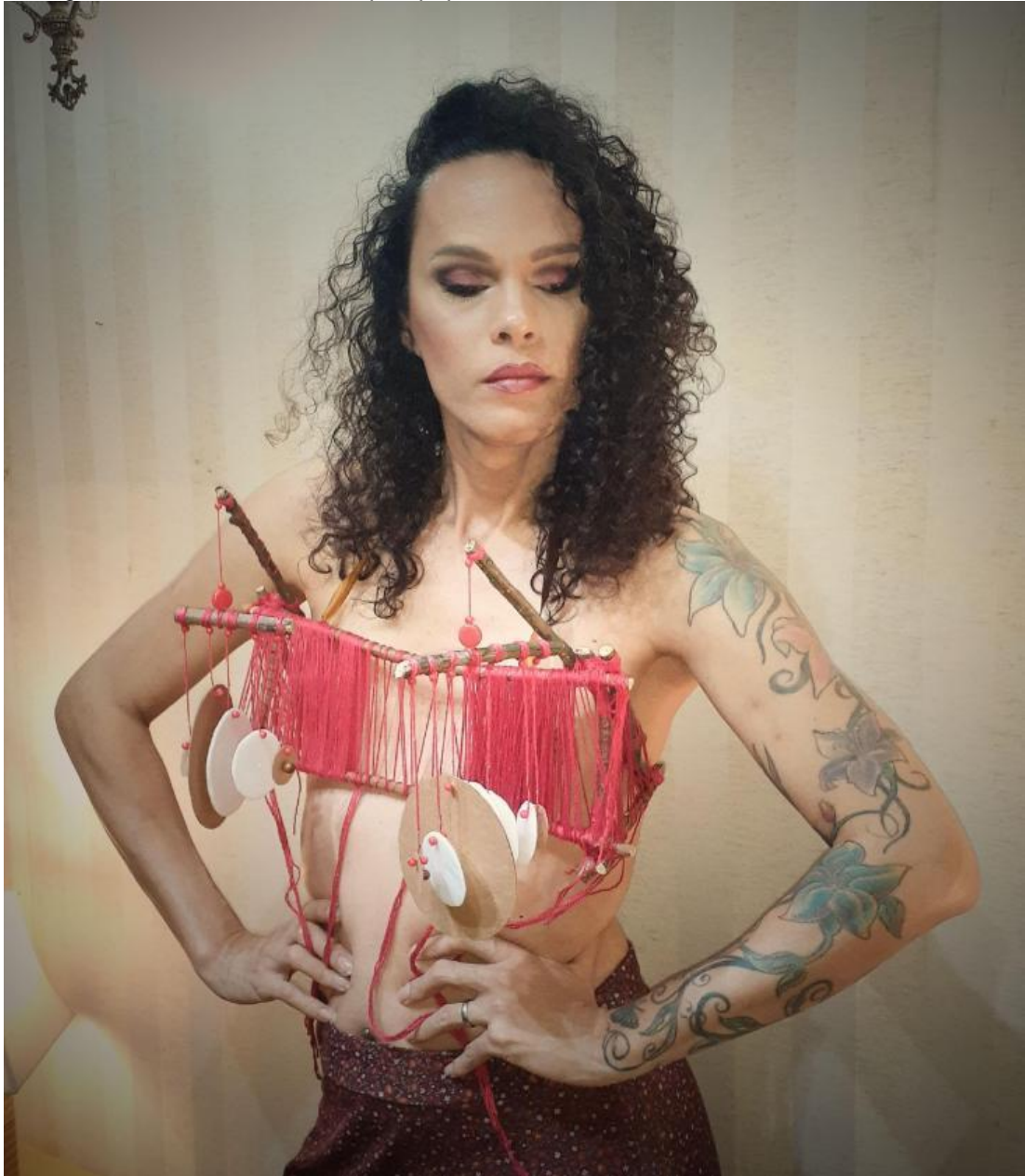
Como visto até aqui, o conceito de Trava Transcorpocinética está diretamente ligado ao meu desejo de representar através de práticas artísticas, as transformações na performatividade de gênero realizadas por mulheres trans e travestis. Comecei usando timidamente as instalações, depois passei a usar as fotomontagens e autorretratos, até me sentir segura e voltar para as instalações, esculturas cinéticas, inclusive algumas vestíveis, e performances, a exemplo da escultura cinética corporal vestível “Axó Sutiã-Seio Esteriométrico” e da performance “Fora, dentro e fora do cubo-controle”.

A primeira prática artística foi confeccionada a partir de “episódios vividos pelo pequeno Júnior, pelo Marinheiro/Cabo Bazante e depois pela mulher que deixei “saltar para fora do armário do quartel” (BAZANTE, 2021a, p. 145). Narrativas (auto)biográficas que “alimentaram a criação de um objeto cinético vestível que invoca essas memórias. Trata-se de um “sutiã-seios”, que assim é chamado porque pode ser vestido” (Ibidem) (Figura 106).

Entre as memórias usadas para a confecção dessa escultura cinética corporal vestível, destaco as experiências que uma vez lembradas me ajudaram a ampliar o leque de matérias que poderia usar, incluindo as técnicas de arte têxtil e seus materiais como linhas diversas e agulhas.

A ideia dessa prática artística e dos materiais que poderia utilizar para a sua construção, bem como os próprios conceitos que fui criando durante a pesquisa, surgiram de alguns esboços e protótipos (BAZANTE, 2020a; 2020b) e das reflexões que fiz a partir de memórias amplamente narradas. No campo criativo, os exercícios focaram inicialmente na Arte Cinética e no uso de gravetos, como fazia com as esculturas cinéticas desde 2015. Porém, durante a pesquisa os autorretratos e as fotomontagens passaram a ser utilizados na construção das práticas corpos-estática e corpo-cinéticas, devido ao foco nas narrativas (auto)biográficas e na ampliação da gama de materiais e técnicas possíveis para a representação das mudanças de performatividade que eram narradas, corpo-instante a corpo-instante.

Figura 106 - Brenda Bazante. Axó Sutiã-Seios Esteriométrico. Escultura cinética corporal vestível, gravetos, linha multiuso, isopor, papelão e entremeios, dimensões diversas. 2020.



Fonte: acervo da autora.

A experiência obtida com o “sutiã-seios” me mostrou que nas práticas artísticas trava transcorpocinéticas, os corpos-istantes não necessitam ser representados separadamente, como ocorre nas práticas artísticas corpo-estáticas e corpo-cinéticas. No âmbito desse conceito, as silhuetas corporais presentes nas temporalidades narrativas mesclam-se e por meio do movimento contido nas esculturas cinéticas eu consigo demonstrar o movimento corporal que considero existir de um instante para outro, como pode ser observado acessando o QR Code abaixo.

Figura 107 - QR Code para o vídeo da interação com o Axó Sutiã-Seios Esteriométrico.



Fonte: Youtube<sup>164</sup>

Em “Axó Sutiã-Seios Esteriométrico”, por exemplo, a parte móvel, composta pelos círculos que representam as substâncias introduzidas pela TH, por próteses de silicone ou por silicone industrial injetado, dão forma aos seios e demonstram a possibilidade da existência de diversas silhuetas com diferentes tamanhos e volumes. Com a movimentação do conjunto, é possível perceber o formato do peitoral ou dos seios coexistindo no mesmo móvel. Assim, na mesma prática artística, representei tanto o instante em que meu corpo tinha um peitoral quanto o momento em que os seios vão surgindo e depois aumentando, devido ao uso da TH ou do silicone. Dessa forma, retrato o movimento que os corpos trans ou travestis fazem, do corpo-instante compulsório para o corpo-instante em libertação.

Essa prática artística foi confeccionada durante a pesquisa. Logo, no momento em que ficou pronta e foi exibida na 3ª edição da Exposição Tramações, não percebia um detalhe importante: o quanto a interação com a escultura cinética corporal vestível ajudava a representar a passagem de um corpo-instante ao outro. Em outras palavras, ao colocá-la sobre meu corpo e o movê-la, trouxe a linguagem da performance para as práticas artísticas trava transcorpocinética, uma vez que ela contribui para a passagem e demonstração da mudança de performatividade, principalmente no tocante às transformações corporais.

Tal constatação é uma das principais características das práticas trava transcorpocinéticas: a capacidade e a produção da coexistência de dois corpos-instantes na mesma prática artística. No entanto, no momento dessa constatação, achava que apenas a escultura cinética deveria se mover, apesar de ter interagido com ela. Então, durante a realização da residência artística “Veneza Teimosa”,

---

<sup>164</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zjEZE2egTI>. Acessado em: 14 dez. 2021.



percebi que meu corpo também poderia se movimentar, ultrapassando todas as fronteiras que havia delimitado até então para a forma como deveria usar as técnicas da arte cinética e dos volumes virtuais.

Figura 108 - Renna Costa. Frame de "Kura". Performance. 2020.



Fonte: Fonte: Youtube Festival Transborda<sup>165</sup>

Nesse processo também visualizei um retorno às performances enquanto prática artística, uma vez que passei a interagir mais intensamente com as esculturas cinéticas, colocando-as sobre meu corpo e vestindo-as. Entretanto, o corpo aqui não era apenas uma parte que passou a integrar a composição da prática artística como um suporte para as esculturas, mas como uma parte fundamental (GLUSBURG, 2013). Seguindo os passos de Renna Costa em suas diversas performances, a exemplo de Kura (Figura 108), comecei a pensar sobre a inclusão do meu corpo como um elemento potente nas práticas artísticas que visam representar as mudanças de performatividade de mulheres trans e travestis.

Movimentando-se de um instante em que representa o consumo estético, como aponta Silva (2017), até uma atitude que simboliza a luta que estamos travando perante à translgbtfobia, na performance, a Renna Costa primeiro pinta seus lábios com um batom, exibindo um gesto que exemplifica o uso do item de maquiagem conforme a padronização da performatividade feminina, seja na perspectiva cis ou

<sup>165</sup> Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=LFRaOTBrktU>). Acesso em: 28 junho 2021.

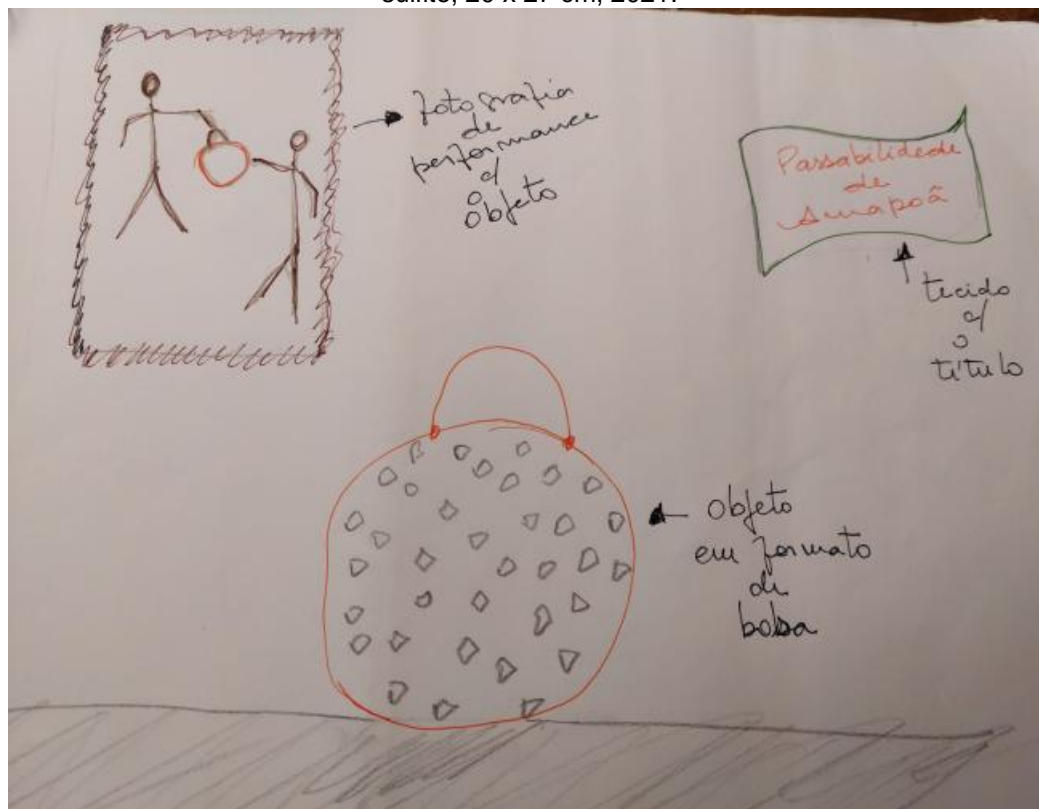
trans. Em seguida, ela ultrapassa os limites dos lábios e começa a criar círculos ao redor do rosto, transformando-o num alvo, como são compulsoriamente transformadas as pessoas trans ou travestis ao performar e assumir publicamente as suas transmulheridades ou travestilidades, respectivamente. Finalmente, com o uso das mãos, a artista mescla a pintura de batom para transformá-la numa pintura corporal que a prepara para as batalhas necessárias no enfrentamento da precariedade a que somos submetidas.

Refletindo sobre as duas últimas ações, percebi que a performance da Renna indica e inclui, além de elementos da performatividade de gênero exibidos na primeira ação, uma mudança de atitude diante da precariedade imposta pelo CISTema. Como ela, também demonstro essa postura ao decidir imbricar meus processos criativos no ativismo transfeminista e no a(r)tivismo. Ações que até a entrada para o mestrado estavam separadas, mas que aqui decidi juntar, criando práticas no campo artístico, como as fotomontagens, as instalações, as esculturas cinéticas, etc, mas também no campo epistemológico, uma vez que proponho a fundamentação do conceito de práticas artísticas trava transcorpocinética.

Nesse processo inclusivo e no âmbito da conceitualização das práticas artísticas trava transcorpocinéticas, juntamente com os elementos políticos, as técnicas de Estereometria, de Cronofotografia e de Volumes Virtuais continuam sendo importantes, pois são elas que orientam a criação e a interação com uma escultura cinética.

Conversando sobre minha pesquisa com outras/os artistas e curadoras/es, fui alcançando essas percepções e entendendo melhor as possibilidades de criar artisticamente a partir da utilização desses conceitos e do ativismo transfeminista. Uma dessas oportunidades aconteceu na residência artística Veneza Teimosa. Assim, a vejo como um ponto chave dessa pesquisa, pois ela orientou toda a etapa final da caminhada. Foram realizados três encontros no "Ateliê Pangeia", em Recife, quando tive a oportunidade de conhecer as/os outras/os selecionadas/os. No decorrer das atividades, conversamos sobre nossos processos criativos e poéticos, sobre os conceitos e práticas artísticas que seriam trazidas para o projeto, mas também fizemos dinâmicas e atividades coletivas que aproximaram o grupo e foram ampliando os meus horizontes artísticos e interpessoais.

Figura 109 - Brenda Bazante. Esboço de “Passabilidade de Amapôa”. Desenho, lápis sobre papel sulfite, 20 x 27 cm, 2021.



Fonte: acervo da autora

Num segundo momento, no mês de novembro, fizemos uma imersão no “O Criatório”. Nessa etapa, a mentoria foi me orientando mais intensamente, me levando para a escrita de um texto e para a criação de um esboço da prática artística que apresentaria ao final da residência (Figura 109). Inicialmente, quando me inscrevi no projeto, pretendia desenvolver três objetos, representando cada um dos corpo-istantes. Pensava em fazer três esculturas cinéticas, especificamente para as temporalidades biográficas corpo-istante compulsória, corpo-istante em libertação e corpo-istante “libertada”. No entanto, num encontro com um dos curadores, percebemos que este não seria o melhor momento para a elaboração desses objetos, visto que teríamos uma exposição coletiva onde cada artista deveria expor apenas uma peça ou uma pequena instalação. Diante disso, rascunhei um outro projeto.

Tratava-se de um tríptico e no primeiro momento ele foi chamado de “Passabilidade de *Amapôa*”. Seria composto por três práticas artísticas que deveriam se relacionar: um objeto tridimensional em formato de bolsa, uma fotografia da performance que seria realizada através do manuseio desse objeto e uma flâmula composta pelo nome da composição e por uma frase relacionada ao conceito. Tomei

essa decisão após entender que durante toda a residência ficou evidente meu interesse em trazer a parte conceitual da pesquisa do mestrado para o projeto Veneza Teimosa.

Quanto ao processo criativo, constatei que os materiais usados para a construção do objeto em formato de bolsa precisariam deixá-lo pesado. Um peso capaz de representar as dificuldades que somos obrigadas a enfrentar. Então para o revestimento decidi utilizar pastilhas de vidro e pedaços de espelho que refletiriam o olhar dos espectadores e dialogariam com o brilho das roupas e da *make-up* das mulheres trans e travestis, principalmente das que fazem dublagens.

Finalizada essa peça, o próximo passo seria a realização de uma performance. Nela, o propósito seria interagir com o objeto numa rua movimentada da cidade do Recife com a intenção de demonstrar a dificuldade de carregá-lo, ou seja, o peso que carregamos devido à transgênerofobia. Uma violência que acontece quando saímos às ruas das cidades, quando tentamos nos socializarmos, por isso a interação com o objeto num local público e com transeuntes, como fiz na instalação “Nem toda pedra que me acerta serve para construir um castelo” (Figura 8).

No momento da concepção do esboço, considerei que tal preconceito é oriundo da imagem que exibimos e do uso de vestimentas, acessórios e comportamentos atribuídos a um gênero diferente daquele que foi compulsoriamente atribuído por ocasião do nascimento. Por essa razão a bolsa foi o elemento escolhido para o objeto pesado, pois ela marca a passagem do uso de itens do guarda-roupa masculino para o feminino. Uma vez fotografada, a performance iria compor o tríptico.

A última peça daria conta de expor o nome da composição. Um tecido leve que pudesse mover-se ao sabor do vento seria o ideal. A dúvida era a forma como a escrita seria feita e como o tecido seria pendurado. Se seria emoldurado ou apenas preso por fios de nylon. Na frase seriam escritas palavras relacionadas aos conceitos e a série de práticas artísticas “Trava Transcorpocinética”, da qual o tríptico “Passabilidade de *Amapôa*” faria parte.

Essa foi a ideia que levei para a imersão no Criatório e que lá desenvolveria. Dialogando com as/os outras/os artistas fui amadurecendo a proposta e escolhendo possíveis materiais. No entanto, através da atividade chamada SoulCollage® oferecida pela artista visual que coordenava a imersão no O Criatório, percebi que precisava mudar a forma como enxergava algumas questões. Entre elas, o modo

como vinha pensando os elementos que estava representando por meio das práticas corpo-estáticas, corpo-cinéticas e trava transcorpocinéticas.

Na atividade, fizemos um cartão colando recortes de imagens obtidas numa pilha de folhas de revistas (Figura 110). Escolhi fotografias e desenhos de corpos, os mais diversos dentre os que consegui encontrar. Para a colagem, dividi os rostos ao meio e os colei formando outros rostos, criando faces que misturavam silhuetas “masculinas” e femininas’. No fundo da colagem, os desenhos de pequenos corpos chamavam a atenção para a pluralidade da população, para o grande número de pessoas trans e travestis que a cada dia encontram a coragem necessária para assumir suas identidades.

Figura 110 - Brenda Bazante. Travessia. SoulCollage®. Colagem, papéis de revista e papel de alta gramatura, 13 x 20 cm. 2021.



Fonte: acervo da autora.

Concluída essa etapa, passamos a outra atividade com o cartão. Deveríamos olhar para ele e encontrar o *netter*, a alma do cartão. Depois, responder as seguintes perguntas: quem é você? o que você quer dizer? o que você quer pedir? e, novamente, quem é você? Olhando diretamente para a imagem que criei, respondi ao

*netter* com as seguintes palavras: “eu sou alguém que é diferente. Que se destaca no meio da multidão, mas é tão humana quanto qualquer um deles. Eu também sou alguém cuja vida é precarizada por essa multidão”. “Eu venho dizer que como você, lutei muitas batalhas, derramei muito sangue, mas também tive alegrias. E tenho certeza de que essa merda toda um dia vai acabar”. “Quero te pedir que como eu, continue lutando. Conclame nossas irmãs e irmãos, pois só assim poderemos construir um amanhã possível”. “Eu sou a ancestralidade travesti. A distante e a recente. Eu sou a travessia”.

Emocionada e fortalecida, acompanhei o desenrolar do restante do exercício e, por meio do cartão, guardei os sentimentos despertados pela SoulCollage® na minha memória. No dia seguinte, o último da imersão no Criatório, escrevi um texto que sintetizaria o processo criativo da “Passabilidade de Amapôa”. Nele descrevi o processo criativo destacando que os corpos-instante estático e cinético são temporalidades biográficas pensadas a partir das memórias de antes e depois da minha transição de gênero. Evidenciei que no decorrer da narração das diversas experiências e a confecção das práticas artísticas corpo-estáticas e corpo-cinéticas, ficou evidente a precariedade a qual somos submetidas e que por algum tempo achei que essa situação era gerada pelas mudanças corporais e de comportamento. Porém, após as experiências da residência artística, tive a certeza de que a precariedade se estabelece por meio da intolerância que existe na cisgeneridade e na cisheteronormatividade. Surge num sistema social, cultural e intelectual que insiste em negar a possibilidade e a existência de corpos desobedientes de gênero e dissidentes sexuais e de gênero.

Assim, registrei no texto que após essa compreensão, daria continuidade à meu processo criativo entendendo que para representar as experiências vividas pela população de pessoas trans e travestis não precisaria focar apenas nas mudanças de performatividade. Entendi que precisaria atuar como Ventura Profana, quando ela se colocou na cruz para denunciar, por meio de sua colagem digital “A primeira missa no Brasil” (Figura 111), a violência da invasão portuguesa no continente americano. Como ela, a partir de agora passaria a incluir as situações em que ocorre a precariedade e que tornam nossas vidas tão pesadas. Elementos representados pelos três itens do esboço que havia confeccionado um dia antes.

Figura 111 - Ventura Profana. Detalhe de “A primeira missa no Brasil”. Colagem digital a partir da pintura de Victor Meireles, dimensões diversas. 2021.



Fonte: Prêmio Pipa<sup>166</sup>

Finalizada a residência, voltamos para Recife e eu dei início ao processo criativo decidindo que para facilitar a performance, a forma do objeto seria a de uma bolsa. No transcurso da modelagem, o peso exagerado fez com que trocasse os materiais. Neste caso, concreto por gesso. Fiz alguns entalhes e usei os revestimentos para dar textura, finalizando a peça com cerca de 25 kg (Figura 112). Devido ao seu peso, alterei a concepção da performance pensando-a como uma ação em dupla. Essa escolha também evidencia as alianças que precisamos fazer para carregar o peso que nos é imposto.

---

<sup>166</sup> Disponível em: <https://www.premiopipa.com/ventura-profana/>. Acesso em: 25 junho 2021.

Figura 112 - Brenda Bazante. Parte de "Vidas Trans Precarizadas". Tríptico, materiais e dimensões diversas. 2021.



Fonte: acervo da autora.

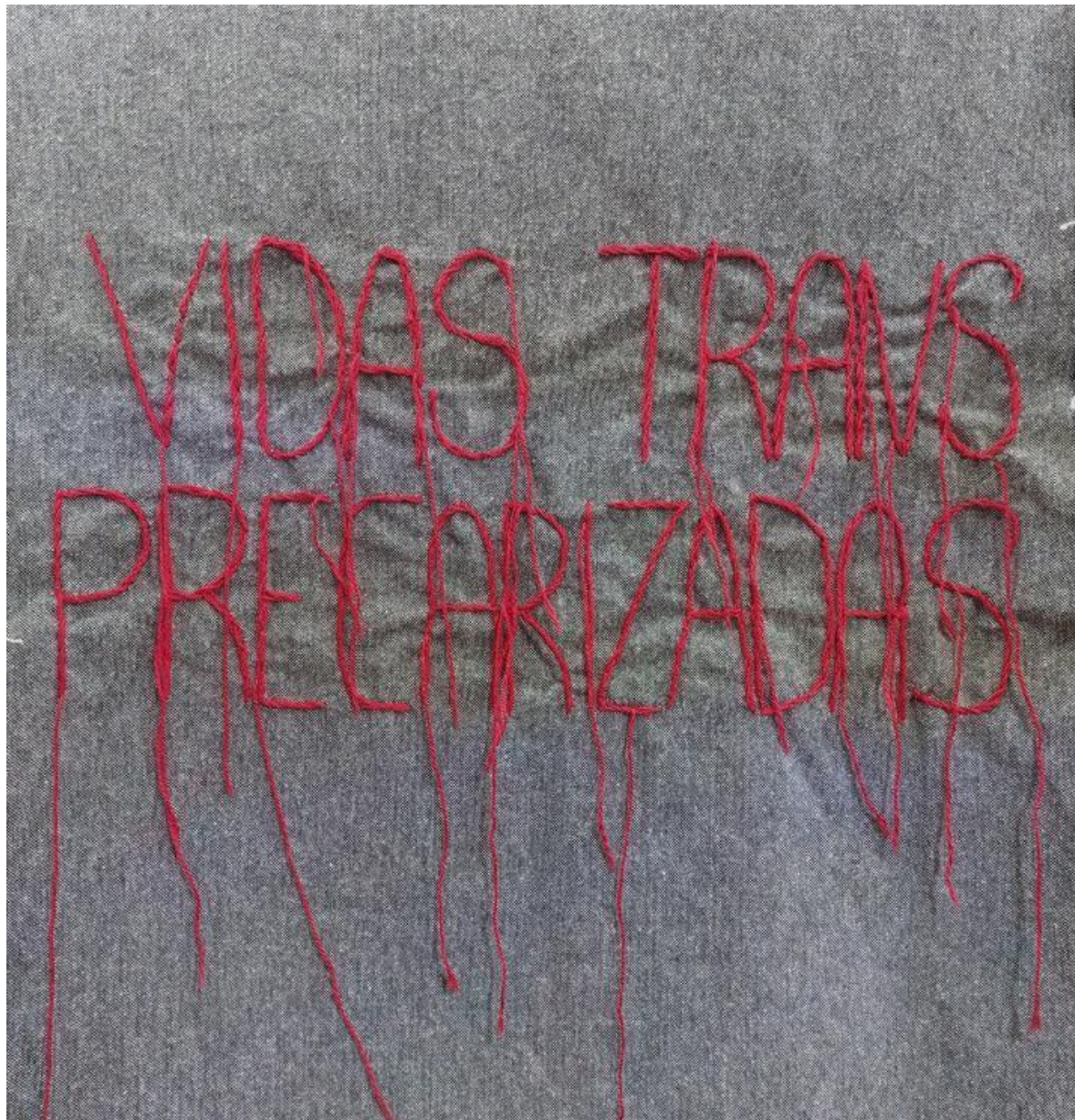


Outra questão que se colocou com tal alteração, foi a minha mudança de rumo no tocante ao uso das técnicas cinéticas. Como dito no início e ao longo dessa pesquisa, estava seguindo a definição de Barret (1991), entendendo as esculturas cinéticas como aquelas que criam formas ao se mover no espaço. No entanto, com as reflexões da pesquisa e da residência, passei a considerar minha movimentação como cinética também. Pensando na série “Bichos” de Lygia Clark (1920-1988) e nos “Parangolés” de Hélio Oiticica (1937-1980), pois essas criações estimulavam a interação com os objetos. Nesse contexto, as práticas artísticas trava transcorpocinéticas não são restritas a esculturas que movem-se ao sabor do vento, mas expandem-se para esculturas que podem mover-se em conjunto a mim ou aos espectadores.

Feita essa análise, montei a instalação do objeto 1, mas durante a montagem, novamente mudei de direção e adicionei mais alguns elementos à composição tridimensional. Pensando na necessidade de força e resistência para o suporte que abrigaria a escultura, fiz uso de tijolos de cimento. Também acrescentei um longo tecido vermelho arrumando-o em forma de um vestido de gala vermelho cercado de pedaços de madeira e outro tijolo de cimento. Com essa composição, chamo a atenção para o cenário em que se dão às violências. A precariedade que fere a bolsa, que faz o sangue jorrar e as feridas surgirem. Cenário em que nossas roupas e atitudes, representadas pela bolsa e pelo vestido, transformam corpos em alvos sob a ótica da intolerância e do preconceito das pessoas transgêneras, como representa Renna Costa em “Kura” quando passa o batom no rosto em forma de alvo.

No título da imagem acima, pode-se perceber que com a mudança na questão teórica da composição, também alterei o título, que passa a ser “Vidas Trans Precarizadas”. Essa frase é costurada com técnicas de bordado num tecido cinza. Usando o ponto “haste” dei forma à denúncia do modo como vivemos (Figura 113). Denúncia que segue com o restante do texto ainda por bordar. Ele continuará assim: “você contribui para aumentar ou diminuir esse peso que fomos obrigadas a carregar?”. Com isso, convido as pessoas a ajudarem-me, ou não, com o transporte da escultura pesada durante a performance. Momento no qual o tecido bordado estará estendido num local em que possa ser visto.

Figura 113 - Brenda Bazante. Parte de "Vidas Trans Precarizadas". Tríptico, materiais e dimensões diversas. 2021.



Fonte: acervo da autora.

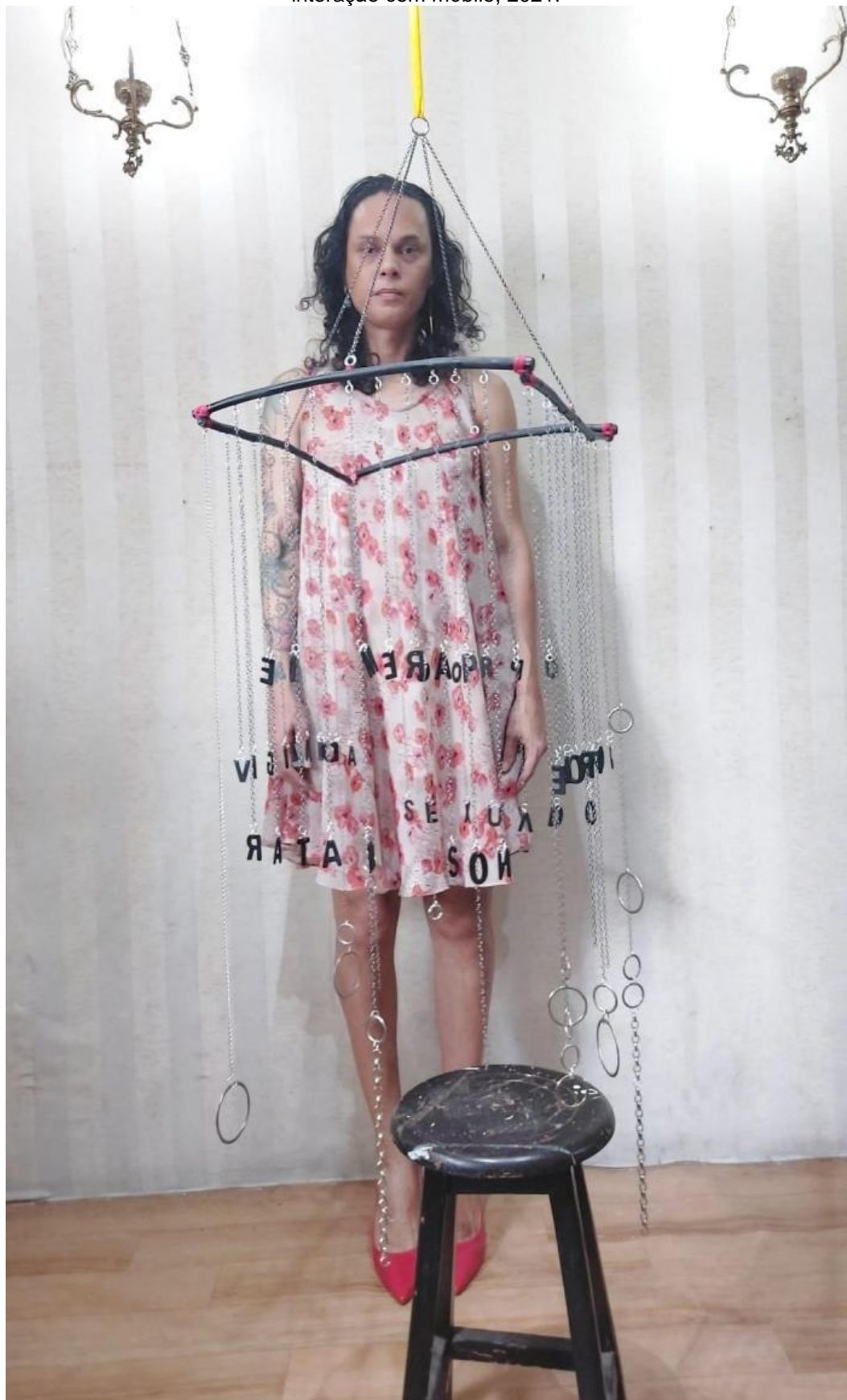
A imagem da performance ainda não consta na pesquisa porque não tive tempo hábil para realizá-la. No entanto, tive a oportunidade de interagir com outra composição feita juntamente com o objeto e a flâmula de "Vidas Trans Precarizadas". Uma escultura cinética que, por enquanto, retrata o meu entendimento acerca do conceito adotado para as práticas artísticas trava transcorpocinéticas. Trata-se de uma performance onde interajo com uma escultura cinética em formato de cubo.

A construção dessa escultura foi pensada para que ela fizesse parte do tríptico “Vidas Trans Precarizadas”, porém quando o conjunto escultórico ficou pronto, entendi que seria mais interessante separá-lo. Essa decisão também foi tomada após conversas com um dos curadores da residência, quando discutimos acerca das possibilidades da nossa exposição ocorrer num espaço público, como uma praça. Nesse novo formato, que facilitaria a mobilidade do objeto em forma de bolsa, a escultura cinética que o circulava foi retirada do tríptico e a sua composição manteve-se apenas com o tecido bordado, o objeto e a performance em interação com os transeuntes.

Separado do primeiro projeto que fiz para a residência Veneza Teimosa, a escultura cinética ganhou autonomia e foi intitulada “Fora, dentro e fora do cubo controle” (Figura 114). A estrutura tem referências diretas da escultura cinética “A mata no cubo”, que fez parte da exposição “Galhos”, de 2016. No entanto, aqui não represento pássaros, borboletas e minha revolta com as podas irregulares. Diferente disso, retrato a normatização que meu corpo sofreu dentro do gênero compulsório. O quanto meu corpo teve que se encolher, se apertar para caber dentro da caixinha formada pelo corpo-sexuado e pelos gêneros inteligíveis.

Nesse contexto e com a decisão de interagir com as esculturas cinéticas ao invés de criar peças para a simples contemplação, como foi o caso das esculturas da exposição “Galhos”, adentrei o cubo formado pela escultura cinética composta por frases suspensas por correntes, apertando-me para que ela pudesse girar, ou seja para que as engrenagens do gênero compulsório pudessem continuar funcionando. Antes dessa penetração na estrutura que representa o CISTema, despi-me das roupas que indicavam a performance no gênero feminino e uma vez dentro da estrutura, precisei apertar-me e encolher-me.

Figura 114 - Brenda Bazante. Frame de "Fora, dentro e fora do cubo controle". Performance em interação com móbile, 2021.



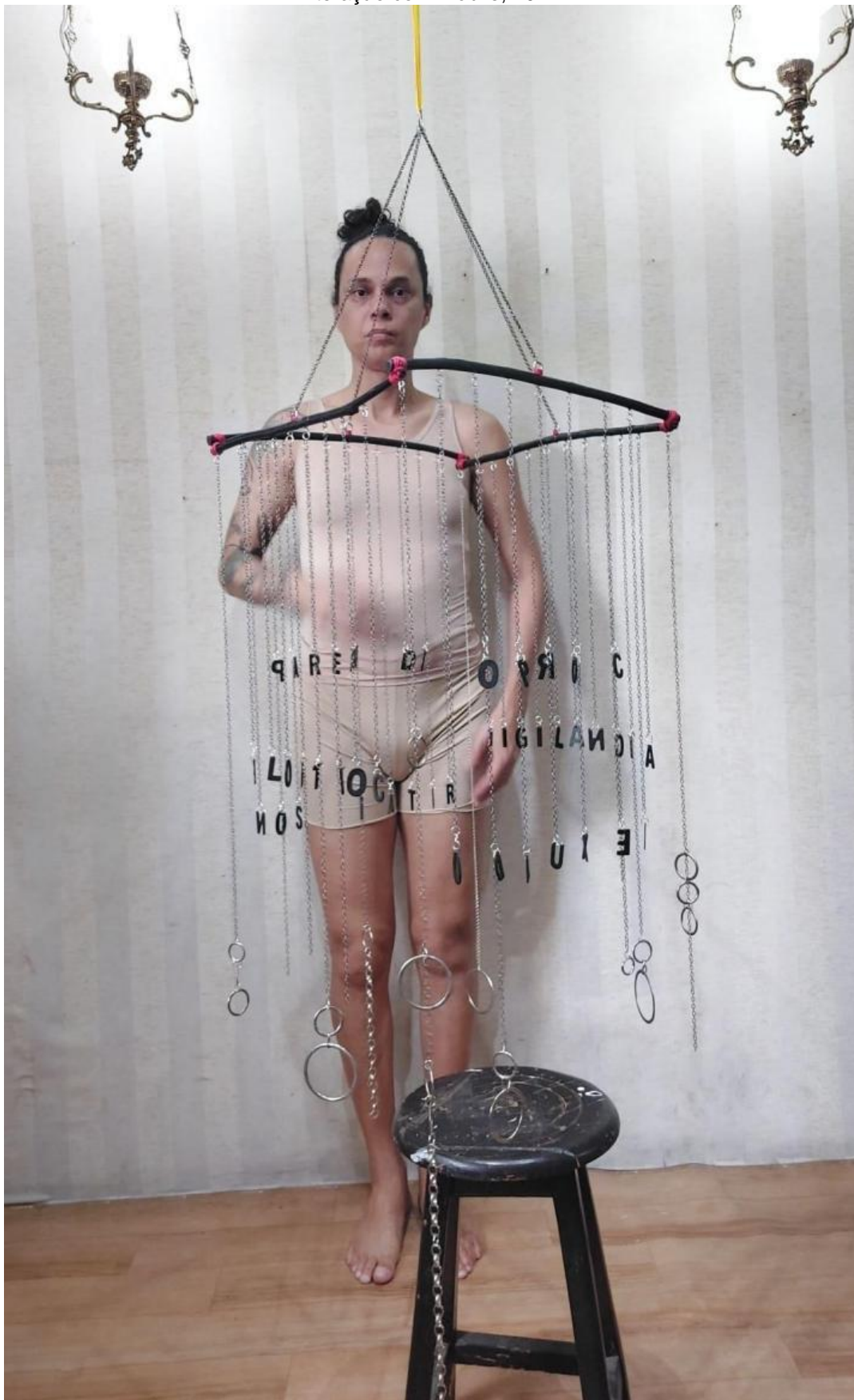
Fonte: acervo da autora

Figura 115 - Brenda Bazante. Fora, dentro e fora do cubo controle. Móbile, gravetos, correntes de diversas espessuras, letras de madeira pintadas e linha multiuso, dimensões diversas. 2021.



Fonte: acervo da autora.

Figura 116 - Brenda Bazante. Frame de "Fora, dentro e fora do cubo controle". Performance em interação com móbile, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Figura 117 - Brenda Bazante. Frame de “Fora, dentro e fora do cubo controle”. Performance em interação com móbile, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Figura 118 - Brenda Bazante. Frame de "Fora, dentro e fora do cubo controle". Performance em interação com móbile, 2021.



Fonte: acervo da autora.



A entrada na escultura cinética e a movimentação do corpo para caber dentro do espaço e permitir que a estrutura gire, está para o corpo-instante compulsório assim como o abrir dos braços e a interrupção do movimento da escultura está para os corpos-instantes em libertação e “libertado”. Com essa interação no decorrer da performance, exemplifico a conceituação das práticas artísticas trava transcorpocinéticas. Todavia, considero essa definição momentânea, pois como a própria constituição da prática é móvel, defino que o conceito também será dinâmico e com a construção de outras práticas artísticas trava transcorpocinéticas, a exemplo da que será realizada no tríptico “Vidas Trans Precarizadas”, o conceito ganhará mais corpo e novas camadas. Dessa forma ele se expandirá juntamente com a minha prática artística.

Figura 119 - QR Code para acesso ao vídeo da Performance “Fora, dentro e fora do cubo controle”.



Fonte: Youtube<sup>167</sup>

Alcançado esse estágio, a pesquisa demonstra seu papel prático. Como havia dito no início da escrita, a intenção de fundamentar o conceito de “Trava Transcorpocinética” era a orientação do processo criativo de representações artísticas criadas a partir narração e da reflexão em torno das mudanças corporais efetuadas nos corpos de mulheres trans e travestis. No entanto, durante a investigação, percebi que além da corporalidade, a performatividade e os aspectos externos ao corpo poderiam me auxiliar nessa representação. Além disso, ficou claro que não reside nas mudanças de performatividade o disparo da precariedade. Pelo contrário, é nas mudanças que somos felizes. Nelas encontramos a felicidade de poder construir um

---

<sup>167</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iLAHdq\\_dX8U&t=63s](https://www.youtube.com/watch?v=iLAHdq_dX8U&t=63s). Acessado em: 14 dez. 2021.

corpo conforme desejamos e não de acordo com os padrões impostos pela colonialidade e seu controle sobre os corpos.

Com essa constatação me senti aliviada e mais tranquila, pois no início da investigação acreditava que mudando algo na forma como performava eu seria capaz de diminuir os preconceitos. Como se a culpa residisse na população de pessoas trans. Erroneamente acreditei que estava submetida a outra imposição de gênero quando performei enquanto travesti. Na época não percebi o quanto a ressocialização e os ensinamentos que recebi salvaram-me da exclusão que ocorre após a transição. De certo modo, essa percepção errada fez com que em alguns momentos parecesse rancorosa com as mudanças e interações que tive com outras pessoas da população travesti e trans. Hoje reconheço que o entendimento de que nossa precariedade é um fator externo às nossas vivências, fez com que me orgulhasse do corpo que construí e estou reconstruindo. Passando a representá-lo com carinho e respeito, principalmente levando em conta a pluralidade das experiências trans e travestis e a forma como cada situação gera atritos ou afeições dentro da população.

Com esse panorama à frente, seguirei pesquisando e ampliando o conceito das práticas artísticas trava transcorpocinéticas. Agora não mais com a fundamentação das narrativas (auto)biografias, apesar de não as abandonar, obviamente. Seguirei narrando e protagonizando minhas experiências, fazendo da reflexão sobre elas o caminho para o fazer criativo artístico, ou quem sabe no campo do design e da sua funcionalidade.

Dessa forma, desse ponto em diante tomarei a noção de “experiência” dentro do campo das artes, conforme o pensamento de Dewey (2010) e não apenas de acordo com o que nos diz Bondía (2002). Quanto aos processos criativos, pretendo dialogar com Ostrower (1995; 2014) e o campo metodológico a/r/tográfico estabelecido por Dias e Irwin (2013), para compreender como o conceito de Práticas Artísticas Trava Transcorpocinéticas pode me ajudar a ampliar a criação de um campo epistêmico e artístico que envolva a representação de corpos dissidentes sexuais e de gênero no contexto da Arte Contemporânea.

Uma tarefa que assumirei com o objetivo de aproximar a população de pessoas trans e travestis do campo das artes, da educação e da pesquisa, tendo em mente que, “nada temos a perder ao defendermos uma sociedade que compreenda que a maior riqueza de uma nação está na existência de uma sociedade diversa, plural e

que compreenda a diferença não como anormalidade, mas como condição mesma do humano”, como nos diz Bento (2017, p. 26).

## REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre ... {et. al.}. **O papel da memória**. 4ª edição. Campinas: Pontes Editores, 2015.

ALTMAYER, Carlos Guilherme Mace; PORTINARI, Denise Berruezo. As ações estético-políticas de enfrentamento direto de Indianara Siqueira, pessoa normal de peito e pau. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 7, p. 300-312, 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22280/14311>. Acesso em: 20set.2020.

ANDRADE, Luma Nogueira de. Travestis na escola: assujeitamento e resistência à ordem normativa. 2012. 279 f. **Tese** (Doutorado em Educação). PPGE/UFC, Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/7600>. Acesso em: 15 ago 2020.

ARAÚJO, Gabriela Costa. **Bajubá: memórias e diálogos das travestis**. Jundiaí, SP: Paço Editorial, 2019.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AWARE. **Mary Martin**, 2021. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/artiste/mary-martin/?from=search>. Acessado em: 03 dez. 2021.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 80 e novos tempos**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva 2005.

BARRET, Cyril. Arte Cinética. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Por uma primavera nos museus LGBT: entre muros, vergonhas nacionais e sonhos de um novo país. **Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 252-262, 2018. Acessado em: 20 mai. 2021. Online. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17790>.

BAZANTE, Brenda Gomes. Corpocinetismo: relações entre a representação do corpo humano e esculturas cinéticas. **Revista Apotheke**, v. 6, n. 2, p. 191-207, ago. 2020a. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18337/11803>. Acessado em: 25 nov. 2021.

BAZANTE, Brenda Gomes. Escrevivências e Axó Sutiã-Seios: narrativas (auto)biográficas “ajeunzando” meu processo criativo. In: BORRE, Luciana; ANDRADE, Luana (Orgs.). **Tramações: a memória e o têxtil**. Pró-reitoria de Extensão e Cultura da UFPE; Ed. UFPE: Recife, p. 143-151, 2021a.

BAZANTE, Brenda Gomes. Genealógica foucaultiana e práticas artísticas: um olhar sobre parte da produção da artista Brenda Bazante. **Revista Apotheke**, v. 6, n. 3, p. 37-54, 2020b. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18904/12655>. Acessado em: 21 out. 2021.

BAZANTE, Brenda Gomes. Transcorpocinetismo estético político: o cotidiano do corpo trans e o dissenso nas minhas práticas em arte contemporânea. **Domínios da Imagem**, v. 14, n. 27, p. 373-396, 2020c. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/43455/29421>. Acessado em: 05 dez. 2021.

BAZANTE, Brenda Gomes. Relato de experiência obtida após a realização de quatro exposições de esculturas móveis em conjunto com sete oficinas de origamis, analisando o seu impacto a serviço da educação não-formal e as aulas de Artes Visuais, p. 867-874. In: Utopias pedagógicas em artes como gesto de (re)existência. VI Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação. **Anais** - Recife: Sesc Pernambuco, 2018. 952 p.

BAZANTE, Brenda Gomes; COSTA, Fábio José Rodrigues da. “Vamos botar mais sol na cara das monas”: práticas artísticas de/sobre dissidentes sexuais e de gênero e o ensino de artes visuais. In: (Re)existências: **anais** do 30º encontro nacional da ANPAP. Anais...João Pessoa(PB) ANPAP, 2021b. Disponível em: <<https://www.event3.com.br/anais/30ENANPAP2021/383248-VAMOS-BOTAR-MAIS-SOL-NA-CARA-DAS-MONAS--PRATICAS-ARTISTICAS-DESOBRE-DISSIDENTES-SEXUAIS-E-DE-GENERO-E-O-ENSINO>>. Acesso em: 04 dez. 2021.

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

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENTO, Berenice. **Transviad@as: gênero, sexualidade e direitos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.

BERBARA, Maria; FONSECA, Raphael. A transexualidade nas Artes Visuais. In: SILVA, Eloísio Alexandro da. **Transexualidade: princípios da atenção integral à saúde**. São Paulo: Editora Santos, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/abstract/?lang=pt>. Acessado em: 14 out. 2021.

BORRE, Luciana; MARTINS, Raimundo. **Cultura Visual: tramando gênero e sexualidades nas escolas**. Recife: Editora UFPE, 2016.

BORRE, Luciana (Org.) **Tramações (2ª edição): sobre visualidades em queda**. Recife: Editora UFPE, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL. Ministério da Saúde. Institui, no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS), o Processo Transexualizador, a ser implantado nas unidades federadas, respeitadas as competências das três esferas de gestão. **Portaria n. 1.707**, de 18 de agosto de 2008. Disponível em: [https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2008/prt1707\\_18\\_08\\_2008.html](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2008/prt1707_18_08_2008.html). Acessado em: 18 nov. 2021.

BRASIL, Ministério da Saúde. Institui, no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS), a Política Nacional de Saúde Integral de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (Política Nacional de Saúde Integral LGBT) **Portaria n. 2.836**, de 01 de dezembro de 2011. Disponível em: [https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2011/prt2836\\_01\\_12\\_2011.html](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2011/prt2836_01_12_2011.html). Acessado em: 17 nov. 2021.

BRASIL, Ministério da Saúde. Redefine e amplia o Processo Transexualizador no Sistema Único de Saúde (SUS). **Portaria n. 2.803**, de 19 de novembro de 2013. Disponível em: [https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2013/prt2803\\_19\\_11\\_2013.html](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2013/prt2803_19_11_2013.html). Acessado em: 19 nov. 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 14, p. 40-47, 2020. Disponível em: <https://piseagrama.org/ancestralidade-sodomita-espiritualidade-travesti/>. Acesso em: 06 junho 2021.

BUCCINI, Marcos. O instante e o movimento: a influência da fotografia de Muybridge e Marey. **Cartema: dossiê fotografia e arte**, Recife, n. 6, ano 6, p. 60-73, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Madame/Downloads/234555-104198-1-SM.pdf>. Acessado em: 17/07/2020.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. In: COLLING, Leandro (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CAMARGO, Denise Conceição Ferras de. Caligrafar-me: apontamentos para uma conversa em torno de um gesto e de um texto inacabados. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. 27ª ed. 2018. **Anais** [...], São Paulo: Universidade Estadual Paulista [UNESP], Instituto de Artes, 2018, p. 3681-3691.

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CEVEDIO, Mônica. **Arquitectura y género: espacio público-espacio privado**. 2ª ed. Barcelona: Icaria Editorial, 2010.

CINTRA, Gisele. Brasil continua sendo o país que mais mata travestis e pessoas trans no mundo, alerta sociedade civil. **UNFPA Brasil**, 31jan2020. Disponível em: <https://brazil.unfpa.org/pt-br/news/brasil-continua-sendo-o-pa%C3%ADs-que-mais-mata-travestis-e-pessoas-trans-no-mundo-alerta-relat%C3%B3rio>. Acesso em: 04 agosto 2020.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLLING, Leandro. **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.

COLLING, Leandro. O que temem os fundamentalistas. **Revista Cult**, São Paulo, 17 mai. 2017, edição 217. Acessado em: 20 abril 2021. Online. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fundamentalistas-anti-lgbt/>.

COLLING, Leandro. **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer**. Salvador: EDUFBA, 2015.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. **Resolução n. 1.482**, de 19 de setembro de 1997. Autoriza a título experimental, a realização de cirurgia de transgenitalização do tipo neocolpovulvoplastia, neofaloplastia e ou procedimentos complementares sobre gônadas e caracteres sexuais secundários com o tratamento dos casos de transexualismo. Disponível em: [https://sistemas.cfm.org.br/normas/arquivos/resolucoes/BR/1997/1482\\_1997.pdf](https://sistemas.cfm.org.br/normas/arquivos/resolucoes/BR/1997/1482_1997.pdf). Acessado em: 16 nov. 2021.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. **Resolução n. 1.652**, de 2 de dezembro de 2002. Dispõe sobre a cirurgia de transgenitalismo e revoga a resolução CFM n.1.482, de 19 de setembro de 1997. Disponível em: <https://sistemas.cfm.org.br/normas/visualizar/resolucoes/BR/2002/1652>. Acessado em: 17 nov. 2021.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. **Resolução n. 1.955**, de 3 de setembro de 2010. Dispõe sobre a cirurgia de transgenitalismo e revoga a Resolução CFM n.1.652, de 2 de dezembro de 2002. Disponível em: [https://sistemas.cfm.org.br/normas/arquivos/resolucoes/BR/2010/1955\\_2010.pdf](https://sistemas.cfm.org.br/normas/arquivos/resolucoes/BR/2010/1955_2010.pdf). Acessado em: 17 nov. 2021.

CORAZZA, Sandra Mara. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: **Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. COSTA, Marisa Vorraber (Org.). 3ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

COSTA, Fábio José Rodrigues da. Ensino/aprendizagem das Artes Visuais na América Latina: colonialidade cultural e emocional aliada a questões LGBT. **Revista Gearte**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 197-246, mai./ago. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.92908>. Acesso em: 01 junho 2021.

COSTA, Fábio José Rodrigues da. Existir, resistir, (re)existir. Poder LGBT nas Artes Visuais. In: Arte e diversidade: Anais do 2º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão/ 7ª Bienal Internacional de Arte Postal/ 10º Encontro Paraibano de Arteterapia. **Anais...João Pessoa** (PB) UFPB, 2018. Disponível em: <[https://www.even3.com.br/anais/IICIAMI/126891-EXISTIR-RESISTIR-\(RE\)EXISTIR-PODER-LGBT-NAS-ARTES-VISUAIS](https://www.even3.com.br/anais/IICIAMI/126891-EXISTIR-RESISTIR-(RE)EXISTIR-PODER-LGBT-NAS-ARTES-VISUAIS)>. Acesso em: 19 jun. 2021.

COSTA, Fábio José Rodrigues da. Prefácio: sobre corpos políticos LGBTI+. In: SILVA, Jerônimo Vieira de Lima. **Transcartografia: atrizes e atores trans na cena teatral**. Jundiá: Paço Editorial, 2020.

D'AGOSTINO, Rosanne. STF decide que transexuais e transgêneros poderão mudar registro civil sem necessidade de cirurgia. **G1**, 01 mar. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/stf-decide-que-transexual-podera-mudar-registro-civil-sem-necessidade-de-cirurgia.ghtml>. Acessado em: 20 nov. 2021.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte da memória. In: ACHARD, Pierre...[et.al]. **Papel da Memória**. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes Editora, 2015.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Projeto Periferia, 2003.

DE BOTTON, Alain; ARMSTRONG, John. **Arte como terapia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014

DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. **Revista Brasileira da Educação**, v.17, n. 51, p. 523-536, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/5JPSdp5W75LB3cZW9C3Bk9c/?format=pdf&lang=pt>. Acessado em: 17 out. 2021.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Belidson; Irwin. Rita (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

DOMINICÉ, Pierre. O processo de formação e alguns de seus componentes relacionais. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. 2ª ed. Natal, RN: EDUFRRN, 2014.



DOS ANJOS, Moacir. **Política da arte**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte - MECA, Coordenação de Artes Visuais, 2014.

EÇA, Teresa Torres de. Topografias críticas: memórias e narrativas através das artes visuais. In: SILVA, Maria Betânia e; COSTA, Robson Xavier da. **Memórias (in)tangíveis**. Recife: Maria Betânia e Silva, 2022.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. **Revista Z Cultural**, ano XV, n. 3, 2º semestre 2020. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

FERRARI, Anderson. Revisitando o passado e construindo o presente: o movimento gay como espaço educativo. **Revista Brasileira de Educação**, n. 25, jan./fev./mar./abr. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/CXtdJcMJFG9RmNXJrDyPBcN/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 20 julho de 2021.

FERRARI, Anderson; OLIVEIRA, Danilo Araújo de. O caso do menino gay expulso da escola: moral, verdade e ética nas construções das homossexualidades masculinas no contexto escolar. In: RODRIGUES, Alexsandro (Org.). **Crianças em dissidências: narrativas desobedientes na infância**. 1ª ed. Salvador/BA: Editora Devires, 2018.

FLAUSINO, Márcia Coelho. Mídia, sexualidade e identidade de gênero. In: **XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2002. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/7511188ebb52d14e626f1adc072ebc44.pdf>. Acesso em: 27set.2020.

FOUCAULT, Michel. **Corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 42ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 50ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

G1. **Hospital das Clínicas é habilitado para atendimento a transexuais em Pernambuco**, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2014/10/hospital-das-clinicas-e-habilitado-para-atendimento-transexuais-em-pe.html>. Acessado em: 21 nov. 2021.

GABO, Naum; PEVSNER, Anton. The realism manifest. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in Theory 1900-1990: an anthology of changing ideas**. London: Blackwell, 1992.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Wellington Silva; COSTA, Fábio José Rodrigues da. Obra como resistência: uma análise da produção do artista David Wojnarowicz e suas conexões com o ensino das artes visuais. **Olhares & Trilhas**, v. 23, n. 1, p. 46-63, 31 mar. 2021. Acessado em: 25 ago. 2021. Online. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/olharetuilhas/article/view/56468>.

GOODSON, Ivor. A ascensão da narrativa de vida. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de (Orgs.). **Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

KRAUSS, Rosalind. E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Nascimentos em livro. In: MOIRA, Amara... [et. al.]. **Vidas trans**. Bauru, SP: Astral Cultural, 2017.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Jaqueline Gomes de Jesus: Brasília, 2012.

JESUS, Jaqueline Gomes de. ...[et al.]. **Transfeminismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.

KLAUS, Viviane et al. Genealogia foucaultiana e políticas educacionais: possibilidades analíticas. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 32, n.2, p. 665-687, mai./ago. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2015v33n2p665>. Acesso em: 12out.2020.

KEPHART, Shannon M.; RICKEY, George. **Passages of light and time: George Rickey's life in motion**. Snite Museum of Art, University of Notre Dame, 2009.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEITE JR., Jorge. "Que nunca chegue o dia que irá nos separar": notas sobre epistêmê arcaica, hermafroditas, andrógenos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 33, p. 285-312, Dec. 2009. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332009000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332009000200011&lng=en&nrm=iso)> Acessado em: 02jan.2020.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUDERMIR, Chico. **A história incompleta de Brenda e outras mulheres**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2016.

MARTINS, Miriam Celeste Ferreira Dias. Arte, só na aula de arte? **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 311-316, set./dez. 2011. Acessado em: 15 ago. 2021. Online. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9516/6779>. Acessado em: 15nov.2021.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Ensino de arte, contemporaneidade e vida cotidiana. In: SENNA, Nádida da Cruz; SILVA, Ursula Rosa da (Orgs.). **Visualidades e cotidiano no ensino de arte**. Goiânia: Gráfica da UFG, 2016.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clemente de (Orgs.). **Pesquisa Narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Editora UFSM, 2017.

MAYRINK, Ana Luísa Pagani. Desafios metodológicos na leitura de Rancière com a apropriação da aparência por mulheres trans. In: MARTINO, Luís Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro (Orgs.). **Teorias da Comunicação: processos, desafios e limites**. São Paulo: Plêiade, 2015.

MOIRA, Amara. Destino amargo. In: Moira, Amara...[et al]. **Vidas Trans**. Bauru/São Paulo: Astral Cultural, 2017.

MOIRA, Amara. **E se eu posse pura?**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MORAES, Fabiana. **O nascimento de Joicy: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015.

MORAIS, Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de. UTOPIAS SITUADAS: a construção de situações na arte contemporânea do Recife. 2019. 241 f. **Tese** (Doutorado em Design). PPGDesign/UFPE, Recife, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/35850>. Acessado em: 24 nov. 2021.

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

NEVES, Josélia Gomes. Cultura escrita e narrativa autobiográfica: implicações na formação docente. In: CAMARGO, MRRM (Org.); SANTOS, VCC (Colab.) **Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação** [on line]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/zz66x/pdf/camargo-9788579831263.pdf>. Acesso em: 25 out. 2020.

NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. 2ª ed. Natal, RN: EDUFRN, 2014.

NÓVOA, Antônio. A formação tem que passar por aqui: as histórias de vida no Projeto Prosalus. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. 2ª ed. Natal, RN: EDUFRRN, 2014.

OLIVEIRA, Gabriela Clemente de. Poéticas da Memória. Christine Delory-Momberger e fotografia. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, v. 6, n. 17, p. 224-234, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/9107/7954>. Acessado em: 22 out. 2021.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de Oliveira. O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. 2017. 192f. **Tese** (Doutorado em Educação). PPGE UFPR, Curitiba, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/47605/R%20-%20T%20-%20MEGG%20RAYARA%20GOMES%20DE%20OLIVEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 julho 2021.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1995.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PASSEGGI, Maria... [et al.]. Narrativas autobiográficas com crianças na pesquisa qualitativa em educação: reflexões sobre procedimentos de análise. **CIAIQ 2017**, v. 1, 2017. <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1365>. Acessado em: 15 out. 2021.

PINEAU, Gaston. As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. **Educação e pesquisa**, v. 32, n. 2, p. 329-343, mai./ago. 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/28013/29803>. Acessado em: 14 out. 2021.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições: 2017.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

QUERIDO, Alessandra Matias. Autobiografia e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e Frida Kahlo. **Revista Estudos Feministas**, vol. 20, n. 3, set.- dez., 2012. O. 881-889. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil. Acessado em: 15 ago. 2021. Online. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000300016/23851>.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

RIVENC, Rachel; BEK, Reinhard (Ed.) **Keep it Moving? conserving Kinetic Art**. Los Angeles: Publicações Getty, 2018.

ROCHA, Márcia. A luta pela aceitação. In: MOIRA, Amara. **Vidas Trans: a coragem de existir**. Bauru: Astral Cultural, 2017.

ROCON, Pablo Cardozo; SODRÉ, Francis; RODRIGUES, Alexsandro. Regulamentação da vida no processo transexualizador brasileiro: uma análise sobre a política pública. **Revista Katálysis**, v. 19, p. 260-269, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/jTQ6ctCXsnzGrw5fGZVbPxr/?format=pdf> Acessado em: 10 nov. 2021.

RODRIGUES, Alexsandro (Org.). **Crianças em dissidências: narrativas desobedientes na infância**. Salvador: Editora Devires, 2018.

RODRIGUES, Alexsandro; PRADO, Caio; ROSEIRO, Steferson Zanoni. Para te assombrar aqui estamos: corpos não recomendados de crianças demasiadamente reais. In: RODRIGUES, Alexsandro (Org.). **Crianças em dissidências: narrativas desobedientes na infância**. 1ª ed. Salvador/BA: Editora Devires, 2018.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Revista Nós**, v. 6, n. 1, p. 95-129, 1º semestre, 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364>. Acesso em: 06 junho 2021.

SANTOS, Dayvi; OLIVEIRA, Anna Luiza Martins de. Trajetórias transgêneras na educação de jovens e adultos: conquistas, horizontes e ameaças entre tempos, espaços e sujeitos escolares. **Série-Estudos**, Campo Grande, MS, v. 24, n. 52, p. 49-75, set./dez. 2019. Disponível em: <https://www.serie-estudos.ucdb.br/serie-estudos/article/view/1398/pdf>. Acesso em: 17 outubro 2020.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acessado em: 06 fev. 2022.

SEPULVEDA, Denize; SEPULVEDA, José Antônio. Menina que se comporta como menino, menino que se comporta como menina: o que podemos aprender com essas crianças que teimam em ser dissidentes? In: RODRIGUES, Alexsandro. **Crianças em dissidência: narrativas desobedientes na infância**. 1ª ed. Salvador: Editora Devires, 2018.

SILVA, Guilhermina Pereira da. Corpo presente: representações do corpo como processo de autoconhecimento. 2018. 127 f. **Dissertação** (Mestrado em Artes Visuais). PPGAV UFPE/UFPB, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/32064>. Acesso em: 25 junho 2020.

SILVA, Roberta Alves dos Santos. **O gênero na vitrine: sentidos do consumo estético e a produção de subjetividades de mulheres trans**. 2017. 132f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). PPGPsi/UFPE, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28122>. Acesso em: 19 abril 2020.

SILVA, Maria Betânia e. O que são, onde estão, quantas são, como e quando se fazem as memórias? In: SILVA, Maria Betânia e; COSTA, Robson Xavier da. **Memórias (in)tangíveis**. Recife: Maria Betânia e Silva, 2022.

SOUZA, Elizeu Clementino de. A arte de contar e trocar experiências: reflexões teóricas metodológicas sobre histórias de vida em formação. **Revista educação em questão**, v. 25, n. 11, p. 22-39, jan./abr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/8285>. Acessado em: 14 out. 2021.

YORK, Sara Wagner; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/D5Mthwz5BKTKhX8JTwGjJbd/abstract/?lang=pt&format=html>. Acessado em: 05 dez. 2021.

ZACCARA, Madalena (Org.). **De sinhá prendada à artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco**. Recife: Ed. do Organizador, 2017.