



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 13, v. 2 mai.-out.2020

p. 22-40.

“Espelho, espelho meu... existe alguém mais *belíssima* do que eu?”: corpo, trajetórias e resistências entre travestis idosas do Sul do Brasil

(“*Espejo, espejo mío... ¿hay alguien más hermosa que yo?*”: cuerpo, trayectorias y resistencias entre travestis mayores del sur de Brasil.)

(“*Mirror, mirror of mine... is there anyone more beautiful than me?*”: Body, trajectories and resistance among elderly travestis in southern Brazil)

Sophia Starosta¹

Paula Sandrine Machado²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar os desdobramentos da expressão *belíssima*, recorrente nas narrativas de travestis idosas sobre suas trajetórias de vida e envelhecimento. Parte-se de entrevistas em profundidade com cinco travestis que viviam no Sul do Brasil, a maioria branca, com idades de 65 a 80 anos e de diversos perfis. A expressão revelou-se polissêmica e central no entendimento das narrativas de si das sujeitas, tanto falando sobre corpos, aspectos físicos e performatividades de gênero até rementendo à questão da memória coletiva do grupo. Aqui, explora-se um diálogo entre o termo e os conceitos de performatividade de gênero, de Butler, e de prótese, de Preciado. *Belíssima* descreve, entre outros elementos, um padrão de corpo e beleza diferente tanto do modelo cisnormativo de beleza atual quanto da geração mais jovem de travestis. É uma beleza abertamente feita com artifícios, que reconhece a prótese e o artificial como parte potente de sua construção e procura uma noção de hiperfeminilidade, passando pelo risco de tornar um corpo visivelmente abjeto.

PALAVRAS-CHAVE: Travestilidade. Performatividade de gênero. Travestis. Envelhecimento.

Abstract: This article is about the expression *belíssima* (which may be freely translated as “gorgeous”) present in in-depth interviews with five travestis from Rio Grande do Sul, Brazil, in vast majority white, with age group between 65 and 80 years and different profiles. The expression was shown to be polysemic and essential to understanding the self narrative of the subjects, in addition to talking about bodies, physical aspects, gender performativity as well as talking about the collective memory of the group. Here we explore the dialogue between this word and the concepts of gender performativity from Butler and the prosthetic of Preciado. *Belíssima* describes, amongst many things, a model of body and beauty that is different from the current cisnormative beauty and the younger generation of travestis models. It is an aesthetic openly made by artificial techniques that acknowledges the prosthesis and artificiality as powerful parts of its construction in search of a notion of hyper femininity, risking making a visibly abject body.

¹ Mestra em Psicologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: sophiastarc@gmail.com

² Doutora em Antropologia Social. Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: machadops@gmail.com



Keywords: Travestilidade. Transgender. Gender performativity. Travestis. Aging.

Resumen: Este artículo aborda el término *bellíssima*, que fue muy recurrente en entrevistas en profundidad con cinco travestis gaúchas del Sur de Brasil, en su mayoría blancas, con edades entre 65 y 80 años y diversos perfiles. El término se reveló polisémico y clave para el entendimiento de las narrativas de sí mismas de las sujetas, hablando de sus cuerpos, aspectos físicos, performatividad de género y la cuestión de la memoria colectiva del grupo. En este texto se explora un diálogo entre el término y los conceptos de performatividad de género de Butler y de la prótesis de Preciado. *Bellíssima* describe, entre otros, un patrón de cuerpo y belleza diferente del modelo cisnormativo de belleza actual y de la generación más joven de travestis. Es una belleza abiertamente constituida de artificios, que reconoce las prótesis y el artificial como parte potente de su construcción y busca una noción de hiperfeminidad, pasando por el riesgo de volverse en un cuerpo visiblemente abyecto.

Palabras clave: Travestilidade. Performatividad de género. Travestis. Envejecimiento.



Quando comecei a conversar com minhas entrevistadas, notei que havia algumas expressões e palavras que eram recorrentes em suas histórias³. Algumas, por serem termos específicos e gírias de grupo, como as palavras em pajubá⁴, foram usadas por todas as quatro em algum momento das entrevistas. As expressões e frases, obviamente, variam entre cada uma delas e em suas trajetórias. Maria falava poucos bordões e palavras típicos das travestis, usando expressões mais comuns entre uma classe média intelectualizada de uma certa época. Quando, por exemplo, perguntei se ela tinha feito até a quinta série, respondeu que sim, mas “*en passant*, assim”. Marcelly⁵, uma ativista conhecida e que viaja pelo país participando de diversos congressos, logicamente usava mais expressões e maneirismos típicos das travestis, inclusive termos que são usados por gerações mais atuais, com quem ela convive também (como a expressão “mulher travesti” para designar as travestis). Lana, que vive uma vida de senhora praticamente incógnita (como ela mesma diz, sem que ninguém diga que “aquela senhora já foi bicha”) e quase afastada do “meio LGBT” (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis), usava expressões e, às vezes, inclusive bordões que eram das travestis, mas de outra época, como *basfond* e outras expressões. Catherine usava uma linguagem bastante própria entre todas elas, o que imagino ser efeito ou ao menos influência de ter vivido muitos anos na Alemanha. Quando descreveu o falecimento de sua mãe, disse que havia sido uma ocasião que “a deixou crua”. Em outra ocasião, relatou a busca frustrada pelas amigas de infância como a busca por “um referencial falido”. Catherine também usava palavras em alemão e francês em meio às suas histórias em português. Ao narrar sua temporada em Paris, nos anos 1970, contava todos os diálogos com nativos do país em francês (embora eu houvesse sinalizado de antemão que também falava francês e que ela podia se expressar no idioma sem risco de me deixar sem entender).

³ O presente artigo deriva da pesquisa de mestrado de Sophia Starosta Bueno de Camargo, sob orientação de Paula Sandrine Machado, intitulada “Divas, belíssimas e ainda aqui: primeiras gerações de travestis do sul do Brasil” (Camargo, 2019). A utilização da primeira pessoa no texto indica que o trabalho de campo que foi realizado pela primeira autora.

⁴ Pajubá, também conhecido como Bajubá ou bat bat, é uma linguagem própria das travestis brasileiras, que combina a língua portuguesa com gírias e expressões normalmente derivadas da língua africana iorubá-nagô. O objetivo do pajubá é permitir que as travestis se comuniquem sem serem entendidas por aqueles tidos como fora do meio, em especial a polícia e os clientes. É uma linguagem que originalmente foi criada ou influenciada pela vivência das travestis na prostituição e da repressão policial. Atualmente, alguns termos se disseminaram no meio LGBT de forma geral e inclusive até no meio heterossexual. O pajubá se tornou conhecido de maneira mais geral (e infame) no âmbito nacional em 2018 através de uma série de notícias na mídia e nas redes sociais que reproduziam uma questão do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) daquele ano, cujo tema era justamente o pajubá. Setores conservadores da sociedade brasileira acusaram o Ministério de Educação de doutrinação ideológica por expor uma linguagem que era exclusiva de um grupo LGBT. O pajubá é mencionado em toda a bibliografia acerca das travestis brasileiras apresentada na revisão bibliográfica no capítulo metodológico, como Silva (1993), Benedetti (2005) e Pelúcio (2009).

⁵ Os nomes das entrevistadas foram alterados para evitar sua identificação, com a exceção de Marcelly Malta, que é ativista e diva histórica do movimento LGBT brasileiro, e cujos aspectos da trajetória já foram publicizados na mídia, além de outros meios como artigos, documentários, matérias, exposições, prêmios nacionais, etc.



Algo, porém, me chamou a atenção de maneira especial nas conversas de todas: quase sempre, quando começavam a contar uma história sobre outra travesti ou transexual, ou, às vezes, narrando sobre sua época de juventude, iniciavam o assunto utilizando um termo específico: *belíssima*. O momento de falar das companheiras de outras épocas era sempre sinalizado através de: “A fulana era *belíssima*”, “eu, *belíssima*, chegando lá, em X lugar”, “ela era, assim, *belíssima*, uma deusa”. Cheguei a comentar ironicamente com a minha orientadora que parecia que não existia nenhuma travesti feia antigamente: todas eram sempre *belíssimas*! Durante o desenrolar das conversas e, às vezes, através de indagações minhas, elas iam explicitando que várias não se consideravam bonitas, até o oposto disso. Então passei a me perguntar: o que significa ser *belíssima* para essas mulheres, ou, ainda, para essa geração de travestis?

O presente artigo tem como objetivo analisar, justamente, os desdobramentos da expressão *belíssima*, recorrente nas narrativas de travestis idosas sobre suas trajetórias de vida e envelhecimento. Parte-se das análises que integram uma pesquisa mais ampla, que analisa a forma como as travestis lidam com a passagem do tempo, tanto no que se refere ao corpo, como no modo como constroem os marcadores de envelhecer e se relacionam com as memórias (Starosta, 2019), para a qual foram realizadas entrevistas em profundidade com cinco travestis que viviam no Sul do Brasil, a maioria branca, com idades entre 65 e 80 anos, e de variados perfis socioeconômicos.

Belíssima é um termo bastante utilizado por todas as entrevistadas, especialmente quando falam de outras travestis do passado, de amigas que partiram, de si mesmas quando jovens, de seus modelos e suas inspirações. No começo, não me parecia nenhuma questão específica para análise, mas apenas uma expressão coloquial, habitual das minhas interlocutoras, e também um vocábulo do ‘mundo trans’ em geral. Porém, aos poucos, enquanto lia e relia as transcrições das entrevistas, o termo sempre surgia e fui reparando que assumia significados diversos, muitas vezes relacionados à passagem do tempo. Assim, *belíssima* foi tomando uma posição central em minha pesquisa, mostrando-se como uma importante categoria analítica na compreensão do envelhecimento e das trajetórias de vida das travestis que entrevistei.

Comecei a entender que a expressão não era simplesmente um adjetivo naquelas conversas. Na realidade, servia mais como um fio condutor das narrativas e, conforme já apontado, um sinalizador do tempo. Quando começava a se falar de alguém que era *belíssima*, frequentemente estava se iniciando ou havia se iniciado uma história sobre “um outro tempo” ou



“uma outra geração”. *Belíssima* funcionava como um gatilho que conduzia nossas conversas em direção às lembranças e à memória de si mesma e das outras. Tal expressão, na realidade, levava a diversas direções, às vezes quase conflitantes, de onde partiam uma série de sentidos relacionados às suas trajetórias e à sua geração.

Assim, embora todas elas em algum momento de suas falas usassem *belíssima* como ponto de partida, o termo se bifurcava em muitas direções. Era como girar a chave na ignição do carro para poder percorrer as descontínuas e ambíguas estradas da lembrança, ou, talvez mais precisamente, as estradas do lembrar-se.

Entender quais os diversos significados usados por elas quando dizem que alguém era *belíssima* me revelou questões complexas e que iam muito além de uma simples apreciação ou referência à beleza física. *Belíssima* é um termo polissêmico e, mesmo quando remete explicitamente ao ‘físico’, apresenta uma relação bastante particular com a noção de ‘natureza’ do corpo. Até porque mesmo a beleza física é concebida, principalmente na geração dessas travestis – e inclusive ainda hoje entre alguns segmentos desse grupo –, como algo que pouco se relaciona com uma natureza intocável da ‘loteria genética’: o que é dado ou que se nasce com. Acima de tudo, para elas, a beleza é uma construção, uma ação e um projeto, especialmente quando apresentada na intensidade e no modelo de uma *belíssima*. Por isso, de um simples termo típico que, de antemão, parecia indicar só que alguém tinha beleza, tal categoria se tornou central no entendimento dessas mulheres que olham para si mesmas e suas trajetórias enquanto envelhecem, construindo no presente narrativas sobre o passado e que são mediadas, preenchidas e transformadas por relações não lineares e complexas entre seus afetos, suas lembranças, suas saudades, seus valores e a experiência do passar do tempo.

Este artigo será, então, dedicado, mais especificamente, a perseguir duas das ramificações e significados aos quais essa palavra conduz: a noção da performatividade de gênero e de *belíssima* como uma beleza além da ideia de ‘natural’; e de que modo a expressão perpassa as entrevistas de travestis do Rio de Grande do Sul, visto a sua surpreendente importância.

1. “Bicha sempre tem arte”: a performance de uma *belíssima* ou quando as *belíssimas* encontram Judith Butler

Catherine Ah, essa foto. Foi o último show que eu fiz. No CCA Teatro. Ah é. Mas novinha né. Aí (na foto) eu já tava com quase 40.



Entrevistadora: Mas não parecia.

Catherine: É. Mas eu sempre fui bem trucada⁶.

Lana: Bicha sempre tem arte, né? Naquela época, como até agora, peruca de cabelo era muito caro. Mas naquela época não existiam esses kanekalon. Não existia kanekalon⁷. Então elas não tinham peruca. [...] Então sabe o que elas faziam? Elas faziam perucas de corda. De corda! Destrançavam as cordas, aí ficava meio crespa assim, né? Aí elas botavam no óleo quente [risos], fervia as cordas no óleo quente, e, depois, com um pedaço de pau davam-lhe tundas e tundas. ‘Bicha, o que?’, ‘Ai, tô dando na minha cabeleira’, e dava-lhe pau, dava-lhe pau. E tu sabe que ficava bom?

Entrevistadora: Ai, como eram engenhosas, né?

Lana: Bicha... eu conheci bicha na Itália que elas mesmas se operaram. A cara.

Entrevistadora: Sério?

Lana: A bicha deu uma anestesia assim, e deu um talho aqui, e daí puxou o olho, assim, e começou a costurar, se costurou toda! [risos] Pode ver que que os corpos quem inventou foi as bichas...

A beleza e o corpo, para mulheres transexuais e travestis, são explícita e pacificamente uma construção. Fazer o corpo, a construção de si, tem sido abordado por quase todos os trabalhos antropológicos que falam das travestis, como Silva (1993), Benedetti (2005), Oliveira (1997) e Pelúcio (2007). Essa construção é central no projeto de ser travesti: se construir corporalmente. Uma construção ativa, diária, como sugere a concepção de performatividade de Judith Butler (2003). Para elas, ser é uma obra de feitura (como dizem nas religiões de matriz africana, onde iniciar-se é dito como “ser feito”), um fazer-se que necessita desejo, conhecimento, dedicação, investimento e até resistência – “a dor da beleza”, como explicam diversas sujeitas na pesquisa de Marcos Benedetti (2005).

⁶ A expressão ‘trucada’ é um adjetivo que vem do verbo ‘trucar’. Na frase ‘dar o truque’, ele aparece como substantivo, mostrando a maleabilidade do termo e sua importância. Essas palavras, frases e conceitos são do Pajubá, ou seja, são expressões típicas das travestis. Como linguagem oral, não há consensos ou uniformidades absolutas dos seus termos. Mas geralmente a noção do truque significa tanto iludir ou enganar, como Catherine dizendo que se produzia como bonita e não que era de fato bonita, como ter o conhecimento da melhor forma de fazer algo, sendo a maneira hábil e inteligente. Há uma certa implicação de astúcia no truque. Nesse sentido, o truque, seja como for, denota um conhecimento e uma sabedoria para algo entre as travestis. A expressão também pode ter um sentido pejorativo de enganção, claro. Um aforismo para explicar a expressão poderia ser: “Quem pode, pode. Quem não pode, dá o truque”.

⁷ Kanekalon é uma fibra sintética inventada por uma empresa japonesa nos anos 1960 que desde então é largamente usada para fazer perucas sintéticas com certa qualidade e menor custo. Usa-se popularmente para identificar quaisquer perucas sintéticas, normalmente de baixo preço.



Benedetti (2005), em *Toda Feita*, sua etnografia com travestis que se prostituíam em Porto Alegre, fala sobre a categoria e expressão verbal dita por algumas entrevistadas e que dá título ao trabalho: “toda feita”. É uma expressão que evidencia o caráter de (auto)construção de sujeitas travestis através da materialização de um corpo marcado pelo feminino, mesmo que tenha sido designado como masculino ao nascer. O autor explica a expressão:

Toda feita, mais do que um elogio, é também uma forma de designar as pessoas que se empenharam nos caminhos da transformação e não pouparam esforços para tanto. Além das próprias aplicações de silicone, pressupõe alguma cirurgia plástica para remodelagem do nariz ou da testa ou de outra parte do corpo, também o uso continuado de hormônios e vários outros recursos de aprimoramento dos traços femininos. Toda feita é a expressão que designa o resultado eficiente de todo o processo de transformação e fabricação do corpo e, portanto, do gênero entre as travestis. (BENEDETTI, 2005, p. 163)

Embora esteja evidente que a construção, ou a performatividade, cria o corpo das travestis, como das pessoas trans em geral, a noção de ser “toda feita”, de ser construída, de ser uma cópia da cópia, não define apenas os corpos das pessoas trans. O conceito de performatividade, da filósofa Judith Butler (2003), permite, justamente, afirmar que as identidades não trans ou cisgêneras, e seus corpos, também são produzidos, ou, como aponta a autora, são performados e não naturais. De acordo com essa perspectiva, portanto, não apenas as travestis são “todas feitas”. Todos/as somos “todos/as feitos/as”, ou seja, ninguém simplesmente nasce ou é: todos/as “nos fazemos”, “nos construímos” em nossos gêneros, identidades e corpos.

Judith Butler, em sua obra, especialmente no livro *Problemas de gênero* (de 1990, traduzido para o português pela primeira vez em 2003), introduz o conceito de performatividade de gênero. Segundo ela, performatividade marca uma diferença em relação à ideia de performance enquanto um ato isolado, uma atuação, como no teatro. A performatividade envolve diversas práticas: algo que é de fato feito e é real enquanto for feito, num processo contínuo maior e mais complexo. Para Butler (2003), o gênero não é algo que se é e ou que só se aparenta ser, mas algo que se faz. Falar de performatividade de gênero tampouco é negar a materialidade dos corpos, mas focar na maneira como este corpo é articulado e interpelado, desde antes do nascimento da pessoa, por práticas e enunciados para ser visto, entendido e produzido como dado (Butler, 1993, 2003).

Discursos sobre o que é ser homem ou mulher (e somente esses dois, em modelo binário e antagônico-complementar) e sobre a obrigatoriedade de que, para sermos reais e termos um



gênero real e natural, haja um alinhamento entre sexo, gênero, desejo e prática sexual com base numa matriz heteronormativa compulsória, criam, ao mesmo tempo em que simulam, a natureza como imutável e pré-discursiva. Butler explica tal processo:

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. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria inferioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a ‘integridade’ do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em aro criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora. (BUTLER, 2003, p.194-195)

A performatividade de Butler (2003) nos alerta, assim, que o gênero não é algo social inscrito sobre um sexo passivo e dado, mas um movimento no qual ambos são feitos em relação a uma concordância discursiva. Nesse processo, não há natural e cópias. Todo gênero (que também é sexo), seja de pessoas trans ou não, é uma cópia da cópia, que se materializa através de um fazer. Não há gêneros originais. O natural é inscrito nos corpos através de repetições, em atitudes e conformações diárias e constantes, ainda que exiba a si mesmo como causa e não efeito, apagando os símbolos e discursos que possibilitam essa construção para simular uma não-construção ou a ideia de uma natureza estática, original e pré-discursiva.

Nas palavras de Butler, a performatividade, resumidamente, é uma “prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz efeitos que nomeia” (2003, p. 152). Nesse sentido, para ela, o sexo não está para a natureza assim como o gênero está para a cultura. O sexo é “uma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade”. (BUTLER, 2003, p.153)

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. (BUTLER, 2003, p. 195)



Resumindo e retomando: utilizando tal perspectiva da performatividade de Butler, não são só as travestis que são “todas feitas” - conforme já dito há vários anos por antropólogos que as pesquisam ou pesquisam com elas - em contraste com as pessoas cis⁸, que apenas “são” e não performariam seus gêneros, tidos como naturais, originais. O que se poderia dizer, contudo, é que as travestis possuem certa expertise nesse processo e entendem concretamente suas consequências. Afinal, quem está em confronto com a norma é lembrado disso constantemente e punido. Como Lana demonstra:

Lana: Por exemplo, eu quando era gay, eu andava na rua até 4, 5 horas da manhã, não tinha medo de nada e acabou. Agora... até agora também um pouco pela idade... mas eu não teria coragem, teria medo. Porque, afinal, tu é uma mulher, né?

Por mais que todos os gêneros sejam cópias de cópias e que todos sejam performativos, os efeitos que estabelecem em relação a expressões de gêneros que performam a “natureza” da diferença sexual são outros. Essas últimas são vistas como legítimas, o que faz com que as pessoas que as performam consigam estabelecer outras formas de interação social, inclusive no que se refere a questões práticas. Assim, elas socialmente e sistematicamente recebem um tratamento diferenciado daquelas pessoas cuja expressão de gênero ou corpos são vistos explicitamente como **construídos** ou performativos.

Quando Lana diz que “quem inventou os corpos foram as bichas”, ela remete a essa explicitação, ao fato de que as travestis foram pioneiras em determinados processos de modificações corporais que atualmente são comuns em nossa sociedade. As bichas inventaram os corpos, mas todos nós os utilizamos agora. As cirurgias plásticas, extensões capilares, unhas postiças, contornos de maquiagens, entre outros, são extremamente populares hoje em dia. A questão certamente não é definir quem inventou ou criou tais práticas, mas apontar para as consequências objetivas e para a ironia de que práticas adotadas por travestis, e que nelas são vistas como contra a natureza, inadequadas ou extremas, para mulheres cisgêneras são tidas como pequenas melhorias cotidianas. Podem, inclusive, ser incentivadas através de certa pressão

⁸ O termo cisgênero denomina a pessoa que se identifica com o gênero atribuído no nascimento, sendo, portanto, oposto e complementar ao termo transgênero. “Heteronormatividade é uma palavra utilizada para designar a norma heterossexual pela qual se pressupõe que todas as pessoas são heterossexuais e assim permaneceram o resto da vida. A junção cisheteronorma denuncia que a normalidade não é só heterossexual ou só cisgênera, mas que em alguns casos seus efeitos são possíveis de serem analisados em conjunto” (BONASSI, 2017, p. 39). A cisheteronorma é uma articulação entre os conceitos de normalidade estabelecidos com base na matriz heterossexual e cisgênera, regulamentando as expressões de sexualidade e gênero através de uma aproximação ou distanciamento deste modelo, chamado de cisheteronorma. A autora Viviane Vergueiro (2016) detalha mais sobre os processos da cisheteronorma em sua dissertação de mestrado intitulada *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*.



social, como denunciam alguns posicionamentos feministas relacionados à colocação de próteses de silicone nos seios.

Tal ‘ironia’ tem um efeito, entre outros, bastante prático que acontece quando certas performatividades são consideradas naturais apesar de serem todas cópias: um superfaturamento nos preços de serviços estéticos para mulheres transexuais e travestis. Para o aumento dos seios com próteses de silicone, por exemplo, uma mulher cisgênera pode encontrar tal serviço com facilidade de acesso (sem laudos e sem grandes perguntas por parte dos profissionais) e mesmo sem grandes custos, visto que é considerado algo relativamente comum. Já as travestis e transexuais muitas vezes encontram diversos obstáculos para o mesmo procedimento (como laudos, perguntas e recusas de atendimento) e, inclusive, um aumento de custo com base num discurso de que as próteses para elas necessitam de um ‘conhecimento específico’ devido às suas ‘anatomias’, também supostamente específicas. A maioria dos médicos e clínicas cuja reputação e propaganda é de serem ‘provedores de serviço para o público trans’ (como cirurgiões plásticos que fazem cirurgias faciais e colocação de próteses de silicone) usam dessa ‘especificidade’ para cobrar um preço muito maior que os médicos que fazem os mesmos procedimentos em pacientes cisgêneras. Ou seja: por mais que sejamos ‘todos feitos’, alguns de nós serão vistos como originais e naturais e terão diferentes acessos, inclusive na forma de menores custos, quando consumindo os mesmos serviços e processos que as pessoas vistas como gêneros falsos ou construídos, como é o caso das travestis.

Se é verdade que “as bichas inventaram os corpos”, ou ao menos foram as cobaias nesse processo, hoje em dia todos usufruem dessa experiência, embora ‘as bichas’ tenham que pagar maiores preços por tais práticas, tanto simbólica como economicamente.

2. “Uma mulher mais perfeita que uma mulher normal”: o feminino além do feminino nas belíssimas

Marcelly: Tinha uma amiga minha e ela sempre me dizia assim: Marcelly, Marcelly naquela época não era Marcelly, ela disse assim, quanto mais tu monta teu circo né, entendeu, mais tu ganha. Porque o homem, vamos supor, chega em casa e vê aquela mulher sem maquiagem, às vezes nem banho tomou, lógico né, e é certo, quer dizer, hoje elas levam a vida digna, naquela época né, uma vida praticamente de escrava, né? Do homem. Elas não trabalhavam, né. Elas não estudavam. Elas não tinham vida própria, elas, entendeu? Era limpar a casa, ter filhos, lavar roupa e fazer comida. Então, o homem, ele via aquelas travestis todas elas num bom salto 15, né, via na esquina, que naquela época a gente não saía de, como é que se diz, sem um bom salto, né? Tinha que ter um bom salto. Isso que chama atenção, né? E eu me lembro que, logo no início, era o jornal, a Zero Hora... tinha outro nome, a zero hora tinha dois jornais, um de tarde e a



Zero Hora era de manhã, né. Eu me lembro que o Paulo Sant'Ana colocou numa coluna como que um homem pode se transformar de uma maneira que fique mais bela do que a própria, uma própria mulher, ele não falou mulher cis, uma mulher, né. Entendeu? Não se via de dia, se via de noite. E ele botou uma frase, assim, que nunca mais me esqueço: o que acontece na noite, na escuridão, onde se veem homens vestidos de mulher e, muitas vezes, quando você chega perto, você vê uma mulher mais perfeita que uma mulher normal.

Por mais que uma *belíssima* possa, por vezes, ser alguém discreta e que esse tipo de beleza venha se tornando o ideal de uma nova geração, conforme veremos a seguir, existia e ainda existe uma grande valorização pelas travestis e mulheres transexuais de um feminino mais acentuado, mais exagerado e mais glamouroso. Os diversos recursos tecnológicos, os artifícios, os truques e o conhecimento são centrais na conformação desse *belíssima*. Nesse sentido, *belíssima* é a indicação de uma beleza específica, bastante singular e ligada às travestis, sempre mais abertamente construída, adquirida, investida, “trucada” e situada geracionalmente.

A tese *Sob o signo do glamour: um estudo sobre homossexualidades, resistências e mudança social*, de Thiago Soliva (2016), se debruça sobre a ideia desse feminino ‘mais feminino’ que o das “mulheres comuns”, desse feminino glamouroso das divas, que permeia um dos sentidos da *belíssima* conforme descrevemos neste artigo, como uma performatividade da feminilidade além daquela geralmente performada pelas ou mais comumente associada às mulheres cisgêneras. O trabalho de Soliva partiu de entrevistas com pessoas LGBT, em sua maioria senhoras travestis brasileiras, e traça um excelente panorama histórico e político do gênero e da sexualidade na segunda metade do século XX. O autor explica os contextos históricos da emergência, entre outras coisas, da identidade travesti brasileira através de questões como performance, arte e glamour, apoiando-se em diversos materiais de arquivo. Ao falar desse ‘outro feminino’ das travestis mais antigas (que Soliva no final da tese inclusive contrasta com o feminino que emerge com o surgimento midiático da modelo Roberta Close⁹), relaciona-o com o

⁹ Roberta Close é o nome artístico da modelo brasileira Roberta Gambine Moreira. Ela é considerada o maior símbolo sexual brasileiros dos anos 80. Atribuída ao gênero masculino no nascimento, ela foi lançada na mídia no início da década de 80 com uma matéria jornalística e uma foto sob a manchete sensacionalista “A mulher mais bonita do Brasil é homem”. Teve uma carreira variada: desfilou como modelo e posou em editoriais de moda, atuou em novelas, participou de inúmeros programas de televisão, foi destaque de escolas de samba e bailes de carnaval, posou nua diversas vezes (tanto antes da operação de redesignação sexual quanto depois), escreveu uma autobiografia com Lúcia Rito (*Muito prazer, Roberta Close*), apresentou um programa de TV e foi amplamente celebrada e exposta em jornais e revistas de ‘fofocas’ de celebridades. Também se tornou a primeira pessoa pública a realizar uma cirurgia de redesignação sexual sob o olhar da mídia, trazendo as expressões ‘transexual’ e ‘cirurgia de mudança de sexo’ para o vocabulário popular. Enfrentou uma longa batalha judicial para ser reconhecida legalmente como do sexo feminino e com o nome feminino, tendo realizado aparições públicas de enfoque educativo para trazer conscientização sobre o tema da transexualidade e sobre os impasses jurídicos para a obtenção de documentos adequados para a população trans (especialmente as mulheres redesignadas sexualmente). Ela reside na Suíça com o marido há muitos anos, aparecendo muito raramente na mídia nos últimos tempos.



modelo ‘superfêmea’, descrito na tese *Rainhas do rebolado*, de Rafael Bispo, sobre as chacetes. De acordo com Soliva (2016):

Acredito que a espetacularização da superfêmea através dos veículos de comunicação da época, também logo depois celebrada nos auditórios da Rádio Nacional (AVANCINI, 1996), foi fundamental para a produção de sensibilidades com as quais se identificariam as ‘bichas’. Tal performance, ao mesmo tempo que valorizava elementos que impunham sobre as mulheres estereótipos de gênero, revelava a artificialidade das convenções de gênero e evidenciava uma ‘performance de poder’ – poder de sedução, de conquista, de domínio, de glamour. Foi essa “performance de poder” que atraiu a idolatria de tantos indivíduos que cobiçavam a existência para além dos dias de carnaval. (SOLIVA, 2016, p. 83)

Essa beleza que descende diretamente dos palcos e dos cinemas, que não busca fundir-se à multidão, mas destacar-se (positivamente) dela, é fruto da concretização de uma idealização: o impossível feito possível, a produção do feminino diferente do feminino cotidiano, hiperbólico e também fantástico (mas sem ser ridículo, conforme será explicado adiante). A própria expressão *belíssima*, em termos de língua portuguesa, é uma hipérbole que denota uma intensidade de beleza fora do comum.

Catherine: [...] (eu) tava lindíssima, de matar, eu tinha colocado amplan na virilha.

Entrevistadora: *O que é, tipo um hormônio?*

Catherine: É um hormônio, diretamente na virilha.

Entrevistadora: *Que eles fazem tipo uma incisãozinha e colocam?*

Catherine: Isso. [...] eu ali, feminíssima, cheia de amplan, não queria nem sentir cheiro de homem. Que o amplan tem isso, não dá nem pra gente sentir cheiro deles, nada. Tinha vontade de vomitar. Mas te deixava a Deusa.

No tempo das minhas interlocutoras, diferentemente dos tempos atuais, seja pela maior dificuldade de aceitação social devido ao momento histórico, ou pelos impedimentos legais da época (muitas vezes em relação a troca de nome e gênero nos documentos), parecia que não ser designada como mulher ao nascer significava nunca o sê-lo. Ou nunca ser aceita como tal. Não apenas isso: podemos pensar na ausência de um discurso que autorizasse ou tornasse inteligível a existência de uma mulheridade trans. O termo ‘cisgênero’ nem mesmo existia: eram mulheres biológicas ou reais em contraste com mulheres irreais ou ‘homens biológicos’ com ‘alma’ ou ‘cabeça’ de mulher. A seguinte fala expressa muito bem o quanto aquilo que hoje é ainda tabu,



antes era uma ‘verdadeira loucura’, e como era bastante raro para elas andarem durante o dia como mulheres:

Lana: E, principalmente... antigamente, que é o meu caso, não é o teu, o meu caso é bem antigo. Então, aquela época tu não ouvia falar essas coisas, né? Era uma verdadeira loucura, né? Eu andava de tarde, ia no cinema vestida de mulher, as bichas ‘ai, mas que coragem que tu tem’. Mas eu passava por todo mundo tranquila. Ia no cinema, falava com as pessoas, nunca ninguém dizia nada.

Estudar e viver publicamente o seu gênero, durante o dia, eram coisas quase impossíveis. Lugar de travesti era nos palcos, fossem esses montados nas boates e teatros ou, como dito por Marcelly, nas esquinas. É evidente que ainda hoje a esfera pública é extremamente difícil para pessoas trans que não tenham documentos retificados, ‘passabilidade cisgênera’ (ou seja, que sejam visualmente identificados pelos outros como trans em função da aparência) e/ou que falem publicamente de sua trajetória de gênero. Há algumas décadas, porém, era ainda mais difícil viver como uma mulher ‘normal’, que frequentasse diurna e cotidianamente os ambientes sociais de educação ou trabalho frequentados por uma maioria cisgênera. O normal era o impossível. Mas isso significava que elas viveriam como ‘anormais’? No exemplo acima, de Lana, nota-se que ela usava a beleza e a feminilidade para passar despercebida na rua e no cinema, uma espécie de transgressão. Percebe-se, assim, que havia possibilidade de resistência, de não se tornarem socialmente vistas como anormais e evitarem sofrer possíveis perseguições. Nesse sentido, portanto, ser *belíssima* (e, para algumas, ser artista) era também uma forma de resistência.

Já que não se podia ser ‘normal’, então, para que não fossem ‘anormais’, elas precisavam se tornar ‘extraordinárias’. O extraordinário, aqui, não é o anormal, o defeituoso, mas tampouco se reivindica como o ‘normal’. Na medida em que elas percebiam que não seriam equiparadas com as ‘mulheres reais’, então precisavam se construir de maneira a se situarem acima do real: ‘montar um belo circo’, mesmo que em cima de um salto 15. Não belas, mas *belíssimas*.

É por isso que Soliva (2016), na trama histórica descrita em sua tese, situa como um marco importante o aparecimento na mídia de Roberta Close. Tal fato representa uma articulação social que inaugura, entre outras coisas, a emergência de uma nova forma de performatividade de gênero entre as travestis e transexuais, dessa vez sem o glamour e o exagero das divas e aludindo à ideia de naturalidade. Isso inaugurou também a possibilidade de uma inserção social dos corpos trans no cotidiano normativo e fora do contexto dos ‘palcos’. O autor descreve tal processo do seguinte modo:



O que mais chamava a atenção sobre Roberta Close era a naturalidade de seu corpo e performance. Ela ‘passava por uma garota comum’. A imagem da ‘mulher fatal’ não se aplicava à sua performance nesta primeira aparição pública. Diferente das ‘travestis’ da geração de Divina Valéria, ela não tinha relação com o mundo do show business, o que a encaixava ainda mais em uma iconografia da normalidade. (SOLIVA, 2016, p. 178)

Diferentes gerações têm diferentes modelos de corpos e subjetividades. O padrão das mulheres cis dos anos 1950 era diferente dos padrões corporais e de beleza das próximas duas décadas, por exemplo. Isso também é verdade quando consideramos as travestis. As condições políticas das novas gerações são bastante diferentes das anteriores, e novas possibilidades são inauguradas com novos momentos políticos e o surgimento ou popularização de novas tecnologias corporais. O projeto de ser uma *belíssima*, uma das deusas, das travestis do glamour, era uma subjetividade que emergia em um tempo e em um contexto sociopolítico específicos, portanto. Talvez isso explique por que *belíssima* também remeterá a uma época vivida, na qual era mais difícil ocupar determinados lugares na sociedade por diversos fatores, fazendo com que, se não podiam ser mulheres (‘normais’), fossem então deusas (‘extraordinárias’), e não monstros (‘anormais’).

É necessário lembrar que muitas travestis ainda atualmente sonham em ser *belíssimas*, inclusive buscando abertamente um feminino hiperbólico. Também foram referidas diversas mulheres pelas minhas entrevistadas, da mesma geração que elas, que eram conhecidas por suas belezas ‘naturais’ e ‘discretas’, como é o caso de Flávia, descrita por Lana no começo do capítulo. Não é uma divisão absoluta, visto que a inauguração de novos modelos e subjetividades jamais apagam em absoluto os modelos e subjetividades anteriores (apenas por vezes os localizam com maior ênfase em um contexto ou época específica).

Apesar de a expressão *belíssima* ainda ser usada atualmente pelas travestis mais novas, ela aparece em contextos e de modos diferentes. Quando uma travesti jovem diz que alguém é *belíssima*, normalmente quer dizer que uma pessoa é muito bela. Entre as minhas sujeitas, uma travesti mais jovem muito bonita era chamada de “muito bela”, entre outros adjetivos, sem o mesmo enfoque e entonação de *belíssima*. Para as travestis que entrevistei, dizer que alguém era *belíssima* era também falar de uma beleza particular. Além disso, esse *belíssima*, performatividade de hiper feminilidade construída com base na noção de extraordinário e glamour, também evidencia outro elemento entre as minhas entrevistadas: uma diferença geracional que se apresenta nos modelos de beleza, como exemplificado acima, a partir do



trabalho de Soliva (2016), sobre o sucesso de Roberta Close em relação ao de travestis como Divina Valéria.

Larissa Pelúcio dedica o segundo capítulo de seu trabalho *Desejo e Abjeção* à análise das categorias êmicas das travestis de São Carlos que se prostituem, mencionando, inclusive, a categoria *belíssima* como um indicador de beleza (especialmente a beleza hiperbólica das travestis) e a ligação do termo com outras categorias de prestígio para suas entrevistadas, como ‘top’ ou ‘diva’. Pelúcio (2009) também contrasta as construções corporais e modelos de beleza de travestis mais antigas, que foram para a Europa nos anos 1980, com aqueles das mais jovens. Segundo ela, as novas gerações de travestis, através do uso de hormônios precocemente e um acesso maior à possibilidade de transições corporais e legais, atualizam as noções de beleza do grupo (ao menos entre o segmento das mais jovens, que nesse sentido acabam sendo vistas pelas mais velhas normalmente como ‘abusadas’).

Essas novas travestis, atualizando a performatividade de Roberta Close, valem-se de performar uma certa norma corporal baseada nas vantagens físicas de não ter passado pelos efeitos geralmente atribuídos à exposição à testosterona na adolescência e ter iniciado uma transição ainda bastante jovens, procurando uma feminilidade não hiperbólica, mais análoga à feminilidade performativizada pelas mulheres cisgêneras. O modelo atual, afirma Pelúcio (2009), seria o da ‘ninfetinha’, segundo o qual se busca um corpo magro e com poucas curvas, a pele lisa, pouca maquiagem, vestimentas mais discretas (quando não no ambiente de prostituição), performando um feminino mais próximo ao das ‘patricinhas’ (garotas brancas de classe média e alta), ao estilo das personagens da novela adolescente *Malhação*.

O exagero, outrora belíssimo e motivo de orgulho presente em certos modelos de corpos e performatividades de gênero (como o principal modelo entre as travestis que foram para a Europa nos anos 80, o ‘corpo Paris’), segundo Pelúcio (2009), é o exemplo do que deve ser evitado para essas jovens. Elas o rejeitam e ancoram sua performatividade de gênero em uma ideia de naturalidade e de ‘passar batido’ (ser tomada por uma garota cis comum). Algumas referem-se ao sucesso desse modelo com a expressão ‘(ser, estar) bem bucinha’, que alude à ideia de uma performance de feminilidade tão cisgênera que remete diretamente ao órgão genital, símbolo social do sexo feminino incontestável e biológico.

Se existem performatividades distintas, uma que almeja o símbolo da normalidade e outra que almeja o símbolo da estrela, existem também pessoas que não conseguem alcançar nenhum



deles. São travestis tidas como aquelas que simplesmente não obtém sucesso nesses padrões geracionais. Não se tornam nem ‘deusas da beleza’, nem ‘meninas comuns’, mas sim corpos que evidenciam a ausência de coerência entre gênero atribuído e gênero presente. São corpos em relação de exterioridade com a norma e, por isso, tidos como monstruosos. Tais corpos aparecem como contraponto narrativo quando se fala das *belíssimas*. São, conforme a noção de monstros em contos infantis, criaturas assustadoras que servem para ensinar os limites do aceitável socialmente: um aviso, uma lição sobre aquilo que não se deve ser ou fazer. Trata-se, portanto, de uma exterioridade constitutiva, como assinalaria Butler (2003).

Lana: É... porque também tem, tem, tem, determinadas bichas que são verdadeiros homens e que são ridículas. Não têm senso de como se vestir, se vestem escandalosamente, essa... em Roma mesmo, tinha uma bicha que eu conhecia lá, ela primeiro ela trabalhava de salva-vidas no Rio de Janeiro, era carioca. Aqueles braços musculosos, e aí tinha sereia desenhada, tubarão, e tigre, tudo que é coisa. E ela, um dia nós ia pra Porta Portese, que é um, te contei isso também, que é um mercado muito grande que tem lá, assim, feira né? E a bicha me bota duas... ela tinha muita veia, varizes nas pernas, e botou muito silicone, ficou toda torta, era uma coisa! E aí ela botava aquelas meias elástica que as mulheres botam quando estão grávidas. [...] Ela botava duas daquelas, marrom, assim, uma em cima da outra, pra apertar tudo, assim. Aí, depois, me enfiou o pé, com aquelas meias, dentro de um tamancão de acrílico, com uma rosa na frente. Dez horas da manhã. ‘Bicha, tu vai assim pra Porta Portese? Vai tomar baile! Vão te atirar tomate, batata, tudo que tiver vão te atirar em ti’. Pintada! Ela tinha a pele toda marcada de acne, né, aqueles furinhos, assim, mas passava uma massa corrida e depois passava a segunda, e passava a terceira, e risco daqui e risco de lá. E ela era um homem grande, forte, com as costas largas. E eu ‘bicha, tu me desculpe, mas...’, estava eu e a Renata. Eu disse ‘Renata, eu não vou junto com a moninha desse jeito aí, que nós vamos tomar baile do início ao fim’. ‘Não, eu também não vou, mas vamos dar uma desculpa, vamos deixar ela sozinha lá’, ela estava de carro, ‘vamos deixar ela sozinha na Porta e nós vamos voar embora’. Não dava pra enfrentar. Ai, eu disse ‘bicha, tu tá te pintando demais, está um terror de tanta pintura na cara!’. Cílios em cima e cílios embaixo, que ela acha que assim ela ia ficar mulher. ‘Ai, imagina! Mais do que a Gina Lollobrigida se pinta, por que eu não posso?’. Ela era operada. ‘Por que eu não posso?’. Ai, que comparação, a Gina Lollobrigida, uma mulher maravilhosa, desse tamanhozinho. Uma deusa de beleza, o que é que tem a ver com aquele putu? Quer dizer... é esses, falta desse senso de... está entendendo?

Na fala acima, vemos que embora o exagero e a feminilidade ‘intensa’ possam ser valorizados em certos corpos, há construções de feminilidade possíveis para alguns corpos e que



não são possíveis em outros. A beleza exagerada das deusas é um dos caminhos de sucesso e de legitimação de uma performatividade de gênero em uma época de pouca aceitação social e de transição tardia, mas o que as entrevistadas pontuam com muita sagacidade é que, às vezes, nem isso era possível.

Nem todas as expressões de gênero são permitidas a todos os sujeitos. Se tomarmos novamente a noção de performatividade de Butler (2003), entendemos que embora a mulher relatada por Lana empregasse os mesmos recursos que a atriz italiana Gina Lollobrigida, o fato de ela ser alta e ter o corpo musculoso, signos mais tipicamente associados ao masculino, faz com que o exagero, considerado glamouroso em Gina, a torne ilegítima, ameaçadora e, acima de tudo, risível aos olhos dos outros.

O exagero dessa transexual não a torna uma Deusa, pois chama atenção para as descontinuidades entre sexo, gênero e corpo, performando um gênero ininteligível na matriz cisheteronormativa que orienta e regula os gêneros socialmente aceitos como legítimos, naturais e/ou reais. Um gênero que ultrapassa esses limites não é considerado verdadeiro ou adequado, sendo fonte de, entre outras coisas, perigos para quem o performa (ou quem com ele se relaciona, como revela o medo de ‘levar baile’ de Lana e Renata no mercado italiano). O exagero de Gina a faz *belíssima*, o exagero da moça referida na história a faz ‘um puto sem bom senso’.

Como indicado, a ausência de sucesso com tal performatividade de gênero também expõe a pessoa ao perigo: estar visivelmente em desacordo com a norma é uma posição de grande vulnerabilidade. Mais do que apenas o medo do ridículo, a norma se mantém também pelo regime de violência física contra aqueles que a desafiam. A mulher da história de Lana corre perigo, pode ser agredida com diferentes ferramentas, desde tomates até o ataque corporal (‘levar baile’). Por isso, Lana e sua amiga se recusam a sair com ela, já que temem possíveis violências. Não é simplesmente uma condenação que fazem a seu estilo, mas à sua falta de bom senso em relação a proteger a si mesma e as outras. Como pessoas que de alguma forma estão nessa mesma posicionalidade em relação à norma, sabem o preço e o perigo de ser visivelmente ‘pegas’.

As interlocutoras desta pesquisa são, assim, especialistas em sobreviver, e por isso evitam tais perigos, sabem se cuidar, têm ‘bom senso’. Em vez de colocarem-se em risco juntamente com a mulher da história narrada, Lana e sua amiga preferem simplesmente deixá-la sozinha ou não ir com ela, pois, assim, preservam-se de possíveis represálias que estão,



segundo sua análise, a ela reservadas. Não é somente um julgamento moral ou preconceito, é também uma estratégia de sobrevivência.

O erro de performatividade em certos gêneros, particularmente através do que é chamado exagero, também aparece na etnografia de Larissa Pelúcio (2009), na qual é referenciado como categoria própria: o ‘traveção’. O ‘traveção’ é utilizado não somente como falha de performatividade de gênero, mas, conforme indicado anteriormente, como modelo a ser evitado pelas novas gerações, as ‘ninfetinhas’. As novas gerações, ao rejeitarem o padrão *belíssima* antigo, evitam os elementos da feminilidade hiperbólica estilo ‘superfêmea’ justamente por acreditarem que tal performatividade oferece maiores chances de perda da inteligibilidade social na matriz cisheteronormativa do gênero.

3. Espelho, espelho meu... algumas palavras finais

O termo *belíssima*, como apontado no presente artigo, opera a partir de sua polifonia. Mais do que indicar uma questão puramente estética, ele revelou-se como centro nevrálgico de encontro de diversas questões importantes, tanto relacionadas às questões de envelhecimento e memória das travestis entrevistadas, como àquelas referentes às performatividades de gênero e às possibilidades de sobrevivência para pessoas reiteradamente situadas como dissidentes das normas de gênero e sexualidade. *Belíssima* enlaça uma geração de travestis que, em sua grande maioria, faleceu, algumas bastante jovens e muitas devido à repressão do Estado, à transfobia e à epidemia da AIDS.

Com beleza, e truque, muito truque, estas divas resistiram em tempos de dura repressão política e preconceito. Suas trajetórias são parte de uma memória coletiva de travestis brasileiras, nas quais o termo *Belíssima* é constantemente evocado para narrar, para lembrar. Tais trajetórias podem também ser inspirações e registro de estratégias de resistência, sempre que a história de violências e violações insista em se repetir. Em tempos assim, as divas nos ensinam a brilhar. Não apenas belas, *belíssimas*.



Referências

- BENEDETTI, M. R. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BONASSI, B. C. *Cisnorma: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero*. 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- BUTLER, J. *Bodies that matter on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- OLIVEIRA, M. J. *O lugar do travesti em Desterro*. 1997. 205 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.
- PELÚCIO, L. M. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS*. São Paulo: Annablume, 2009.
- PRECIADO, B. *Manifiesto contrasexual*. Tradução: Julio Díaz e Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama, 2011.
- SILVA, H. R. S. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Iser, 1993.
- SOLIVA, T. B. *Sob o símbolo do glamour: um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- VERGUEIRO, V. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2016. 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

