



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 19, v. 2
jul-dez.2023
p. 193-205

O primeiro ato: a trans/escritura de Camila Sosa Villada¹

(*The first act: the trans/writing of Camila Sosa Villada*)

(*El primer acto: la trans/escritura de Camila Sosa Villada*)

Jonas Samudio²

RESUMO: O ensaio se volta para a interface entre a questão do feminino na literatura e o feminino como uma questão para a literatura. Para aprofundarmos as reflexões pertinentes à problemática, nos apropriamos da compreensão de “escrita feminina”, desenvolvida por Lucia Castello Branco (1991; 1994; 2019; entre outros), que aponta para uma dicção própria a determinados textos literários, independente do gênero de seus autores. A partir disso, e considerando a reivindicação, premente e atual, por novas formas de vivência do feminino, voltamo-nos para as obras de Camila Sosa Villada, *El viaje inútil: trans/escrituras* (2018) e *O parque das irmãs magníficas* (2021b). Sublinharemos, nestes textos, sua dicção própria, a presença do feminino e aos seus significados: para além do gênero, analisaremos como, a partir do corpo e da escrita, aparece “esta outra feminilidade”, em contínua criação e elaboração, como um feminino suplementar.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Feminino; Transescritura; Camila Sosa Villada.

Abstract: The essay focuses on the interface between the issue of the feminine in literature and the feminine as an issue for literature. To deepen the relevant reflections to the subject, we appropriate the understanding of “feminine writing”, developed by Lucia Castello Branco (1991; 1994; 2019; among others), which points to a diction that is specific to certain literary texts, regardless of the gender of their authors. From this, and considering the pressing and current demand for new ways of experiencing the feminine, we turn to the works of Camila Sosa Villada, *El viaje inútil: trans/escrituras* (2018) and *O parque das irmãs magníficas* (2021b). We will underline, in this texts, the own diction, the presence of the feminine, and its meanings: beyond gender, we will analyze how, from the body and writing, “this other femininity” appears, in continuous creation and elaboration, as a supplementary feminine.

Keywords: Writing; Feminine; Transwriting; Camila Sosa Villada.

Resumen: El ensayo enfoca la interrelación entre la cuestión de lo femenino en la literatura y lo femenino como una cuestión para la literatura. Para profundizar esas reflexiones, nos apropiamos de la noción de “escritura femenina”, desarrollada por Lucia Castello Branco (1991; 1994; 2019; entre otros), que apunta a una dicción propia de determinados textos literarios, independientemente del género de sus autores. A partir de ello, y considerando la acuciante y actual demanda de nuevas formas de experimentar lo femenino, recurrimos a las obras de Camila Sosa Villada, *El viaje inútil: trans/escrituras* (2018) y *O parque das irmãs magníficas* (2021b). Subrayaremos, en estos textos, su propia dicción, la presencia de lo femenino y sus significados: más allá del género, analizaremos cómo, desde el cuerpo y la escritura, aparece “esta otra feminidad”, en continua creación y elaboración, como un femenino suplementario.

Palabras clave: Escritura; Femenino; Transescritura; Camila Sosa Villada.

1 Este trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

2 Escreve, lê, ensina. Com livros e ensaios publicados, possui doutorado em Letras e, atualmente, desenvolve pesquisa de Pós-doutorado (PDJ), com o título: “A literatura e os femininos: Maria Gabriela Llansol, são João da Cruz e Camila Sosa Villada”, no POSLIT-UFGM. E-mail: alfjonasss@yahoo.com.br.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 31/05/2023
Aceito em 26/07/2023

O sol vai e vem, e as nuvens estão aí para os que gostam de deitar-se nas praças e entreabrir os olhos, mirando o céu
(SOSA VILLADA, 2021c, p.48).

1 Desde o princípio

A presença, múltipla e singular, do feminino na escrita se desdobra em uma reflexão: o feminino como uma questão para a escrita, visto que, nela, as questões contemporâneas a cada época encontram espaço de discussão. O questionamento acerca do feminino é premente em nosso tempo, seja como herdeiro das discussões no campo dos feminismos, seja em referência às novas formas de subjetividade que ganham luz em nosso tempo. Questão que, de igual modo, avança no que concerne à literatura, desde as reflexões voltadas à autoria feminina – tanto no sentido histórico, de revisão e da luta contra os processos de apagamento, quanto no de uma investigação de características próprias a essa produção, até aquelas que se dedicam à elaboração da compreensão de uma dicção feminina própria a alguns textos literários, para além do gênero de seus autores. Nesse sentido, reportamo-nos às pesquisas de Lucia Castello Branco que tem se dedicado a avançar nas considerações sobre essa dicção, desde os livros intitulados *O que é escrita feminina* (1991) e *A traição de Penélope* (1994) (fruto de sua tese), *A mulher escrita* (1989), escrito com Ruth Silviano Brandão e, até, mais recentemente, *O feminino de ninguém* (2019), em co-autoria com Janaina de Paula e Vania Baeta.

Em sua compreensão, trata-se de considerar a “escrita feminina” como aquela que se volta ao impossível (BRANCO, 1991, p. 60), na busca de responder às questões: “como *dizer a coisa* sem fazer dela *outra coisa*? Como *sair da linguagem* (alcançar o pensamento) utilizando-se da própria linguagem?” ((BRANCO, 1991, p. 45), pergunta cuja resposta se redige a partir de um “feminino-falta, o feminino-vazio, o feminino-outra-margem” (BRANCO, 1994, p. 64). Uma escrita que, “prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página” (BRANCO, 1989, p. 112), permite, talvez, um acesso a *nãotodo*³ o sentido, ao testemunho da singularidade pela qual, para Lacan, deve ser tomado o feminino:

Que se coloque, se posso me exprimir assim, que se coloque sob a insígnia das mulheres um ser falante qualquer, é a partir disso que ele se funda por ser ‘não todo’ e, como tal situar-se na função fállica, é isso que define a... esperem... a o quê? – a mulher, justamente.

3 A psicanálise afirma que “do lado feminino, o modo de se submeter à lei do falo, à castração, não é postulando a universalidade da lei; como *nãotoda* a mulher pode se colocar do lado do falo ou não. Na fórmula, segundo a qual ‘não há nenhuma mulher que não esteja submetida à castração’ não há exceção, nenhuma está fora da castração, não existe a figura fundadora de um conjunto de mulheres, logo, não há nem uma que não esteja submetida à castração. Como não existe a condição necessária para que se estabeleça o universal, o todo não se constitui, logo a mulher é *nãotoda* submetida à castração. As fórmulas do lado feminino indicam que a mulher não se inscreve da mesma maneira que o homem, mas ao mesmo tempo, não prescinde da lei do falo. Ela não está fora, mas também não está inteiramente submetida à lei simbólica” (HOLCK, 2011, p. 40).



Com a diferença que, A mulher (*La femme*) – vamos colocar aí uma maiúscula, será uma gentileza – com a diferença que *La femme* isso pode ser escrito barrando o *Êa*. Não existe A mulher, com o artigo definido, para designar o universal. Não existe A mulher já que – eu já arrisquei esse termo, por que hesitaria? – por sua essência, ela é não toda (LACAN, 2010, p. 150).

Um ser falante, uma voz qualquer que esteja não toda submetida à linguagem. E que escreve almejando um ponto que não se volte para o todo da elaboração, mas que, nela, faça resto e retorno; que escreve o que escapa e o que retorna do gozo pulsional que toma corpo – gozo que, em outras palavras, é um tipo de satisfação que não necessariamente se liga ao prazer (LACAN, 2010). Escrita que faz contorno, adensando a intensidade da palavra e pede uma leitura interminável, dada sua impossibilidade que, marcada pela negação do acesso a um sentido unívoco, abre-se à proliferação de sentidos, aspecto que, como ambiguidade, indica seu acesso a um não saber a respeito, inclusive, da própria experiência de escrever.

Assim, se o não saber, e, por meio dele, uma sorte de negação, não fecha, mas abre a “escrita feminina”, é possível lermos um fragmento da autora de que pretendemos nos aproximar nesta investigação: “é provável que a inspiração esteja ligada a uma impossibilidade. À palavra ‘não’. Que tudo nasça desse impossível”⁴ (SOSA VILLADA, 2018, p. 41, tradução nossa), testemunhando, com isso, que “as mulheres fazem algo do que os homens deveriam aprender e é se lançar ao vazio sem saber como se vai sair dele”⁵ (SOSA VILLADA, 2021a, tradução nossa) e que “não se chega ao poema sabendo algo, se entra nele completamente ignorante e se sai dele mais ignorante ainda”⁶ (SOSA VILLADA, 2018, p. 50, tradução nossa). E, nesse sentido, tornamos a nos aproximar de Lucia Castello Branco:

Talvez só se possa afirmar que a escrita feminina se define pelo que *não é* a escrita masculina, mas esse *não é* compõe um vasto território em que as marcas do feminino nem sempre assinalam o oposto ao masculino. Ao contrário, às vezes, essas marcas até mesmo se misturam, até mesmo se tocam, embora não sejam idênticas (BRANCO, 1991, p. 23).

Uma ambiguidade, via negação, que surge no encontro das palavras simples. E, visto cada palavra ser o que a outra não é, esta mesma negação, a cada vez, pelas pequenas diferenças em seus ajuntamentos, em que as mesmas palavras são outras, dá vazão ao infinito que, desde fora da linguagem, nela investe para que se dê como passagem: a inspiração que nasce do não. A “escrita feminina”, como não todo texto, abre, no dizível, o desejo do indizível: “o indizível incumbirá à linguagem, porque só o impensável merece uma palavra que tente pensá-lo”⁷ (MARION, 1999, p.

4 “Es probable que la inspiración esté ligada a una imposibilidad. A la palabra ‘no’. Que todo nazca de ese imposible”.

5 “Las mujeres hacen algo de lo que los varones deberían aprender y es lanzarse al vacío sin saber cómo se va a salir de ahí”.

6 “No se llega, al poema sabiendo algo, se entra en él completamente ignorante y se sale de él más ignorante aún”.

7 “[...] lo indecible incumbirá al lenguaje, porque sólo lo impensable merece una palabra que intente pensarlo”.



175, tradução nossa), situando-se, aí, o lugar de uma escrita do paradoxo:

Não há como conter o paradoxo. O que dizer, então, de um texto que se erige a partir dessa inexistência, desse nada, e que no entanto insiste, em sua própria materialidade, em afirmar ‘aqui estou eu, um texto outro, falando numa outra dicção, talvez de algo que não sei, mas que está aí, na espuma espessa do significante, na voz, no tom, na respiração, no ritmo, nas lacunas, nos excessos, aqui, ali e em nenhum lugar’? Pois essa é a única realidade do que aqui denominamos de escrita feminina, essa escrita que pretende dizer o indizível e que talvez por isso não diga nada muito além de sua incapacidade, sua impossibilidade, sua sofreguidão. Mas isso não é pouco (BRANCO, 1994, p. 92).

Entre poucas palavras, não é pouco o esforço da escrita admitindo sua incapacidade, sua impossibilidade. Desse modo, em linhas gerais, a autora compreende que, de um lado, a escrita feminina situa-se para além de um binarismo masculino *versus* feminino, e, de outro, que existem certos textos cuja dicção se liga tanto a determinados temas – morte, memória, loucura, Deus, corpo; temas traumáticos, visto que, conforme Shoshana Felman (1993, p. 16), “cada vida de mulher contém, de maneira explícita ou implícita, a história de um trauma” – quanto, e sobretudo, a um modo específico de dar-lhes forma: “algo além dos temas eleitos por essas mulheres terminava por distinguir sua escrita” (BRANCO, 1991, p. 14) – forma cuja indicação é: “há um gozo, que se percebe na repetição excessiva de signos, na recorrência exagerada às exclamações, no júbilo que transporece num discurso reticente, prolixo, interminável” (BRANCO, 1991, p. 71-72).

Tais apontamentos conduzem-nos, pois, a esse ensaio que se debruça: primeiro, conforme Leticia Nascimento, em *Transfeminismo*, no bojo da reivindicação de novas feminilidades, como discussão e ampliação das formas de compreensão do feminino: “nossos corpos se materializam em formas diversas de feminilidades [...] há diferentes modos de viver as mulheridades e as feminilidades” (NASCIMENTO, 2021, p. 41); com isso, reconhecemos a importância de uma compreensão de gênero que, nem universal nem essencial, “possa permitir a afirmação de mulheridades, um termo que pluraliza a noção de mulher e feminilidades, no intuito de reconhecer que existem performances de gênero femininas experimentadas por corpos que não necessariamente se entendem como mulheres” (NASCIMENTO, 2021, p. 55). Em segundo lugar, e considerando, com Lucia Castello Branco (1991, p. 15), que “se mantém a escolha do adjetivo *feminino* para designar essa escrita, procurando-se sugerir que *feminino* aqui não se refere exclusivamente à mulher, mas *tem a ver* com a mulher, ainda que apenas de uma certa maneira, apenas em uma certa instância”, situamos nosso texto como um modo de ler, a partir das reflexões desenvolvidas em *O que é escrita feminina* (1991) e *A traição de Penélope* (1994), outras e singulares escritas.

O que nos traz a terceira razão de nosso ensaio, a saber, à escolha de Camila Sosa Villada: uma travesti. Trata-se de sublinhar, de um lado, nela, o elemento próprio à sua dicção, em sua aproximação das compreensões de “escrita feminina” e, de outro, de perceber a presença



do feminino em seu texto e os significados que essa presença assume. A sua escolha, ademais, testemunha a complexidade dos modos pelos quais a questão do feminino se apresenta na literatura ou, para retomarmos o início: de que modo a escrita segue seu caminho de apontar respostas para a questão tão antiga e atual, assumida na formulação de Freud: “o que quer o feminino na mulher?”⁸ que, então, poderíamos desdobrar: o que querem os femininos na escrita?

2 Esta outra feminilidade suplementar

No prefácio à tradução brasileira de *Las malas*, intitulada *O parque das irmãs magníficas* (2021), Juan Forn informa a respeito de Camila Sosa Villada: “em sua voz literária, convivem as três partes da santíssima trindade de Camila: a parte Marguerite Duras, a parte Wislawa Szymborska e a parte Carson McCullers” (FORN, 2021, p. 9). A própria autora, de fato, afirma em *El viaje inútil*:

A mulher perfeita da literatura, para mim, tem três partes iguais de Wislawa Szymborska, Carson McCuller e Marguerite Duras [...] a primeira a chegar à minha vida, destas mulheres que cito, é Marguerite Duras. Eu atravesso a parte mais confusa de minha história. Sou prostituta, me embebedo todas as noites, estou imersa na violência da vida excluída, me sinto muito mal comigo mesma e tenho uma história de amor com um escritor que me tortura com sua indiferença. Não posso renunciar a ele e muito menos à sua indiferença⁹ (SOSA VILLADA, 2018, p. 75, tradução nossa).

Considerando a influência confessa por Camila Sosa, tomamos, de Marguerite Duras, o sintagma que nos orienta na leitura de *El viaje inútil* (2018), a saber, “esta outra feminilidade”, pela autora escrita em *O homem sentado no corredor*: “A ela, a mulher, ele não importa. Sua língua desce em direção a esta outra feminilidade, ela chega lá onde se torna a subir pacientemente até retomar e reter outra vez na boca o que descuidou. Ela a retém à beira de ser engolida num movimento de sucção contínua” (DURAS, 1987, p. 24); “esta outra feminilidade” que, no corpo do homem ao qual a mulher se dedica, é um traço do imemorial assomando no agora do ato:

Suas mãos estão imóveis postas nos braços da poltrona. Estaria usando, está, uma calça de algodão azul que abriu e do qual ela sai. Ela é de uma forma grosseira e brutal como seu coração. Como seu coração ela lateja. Forma das primeiras épocas, indiferenciada das pedras, dos líquens, imemorial, plantada no homem em torno do que ele se debate. Em torno do que ele está à beira das lágrimas e grita (DURAS, 1987, p. 20).

8 Conforme a proposta tradutória de Gilson Iannini e Paulo Heliodoro Tavares, na nota introdutória ao volume *Amor, sexualidade, feminilidade*, das obras incompletas de Freud, publicadas pela editora Autêntica: “nas traduções deste volume, cuidou-se para que o leitor identifique quando Freud se refere a ‘mulher’ como *das Weib*, termo do gênero gramatical neutro, mas que destaca o diferencial sexual do feminino diante do masculino, ou como *die Frau*, palavra do gênero gramatical feminino reservada para a referência às mulheres individualmente identificadas. A frase em alemão ‘*Was will das Weib?*’, mesmo correndo o risco de certa redundância, poderia ser desdobrada, recriada e entendida assim: ‘o que quer o feminino na mulher?’” (IANNINI; TAVARES, 2018, p. 11).

9 “La mujer perfecta de la literatura, para mí, tiene tres partes iguales de Wislawa Szymborska, Carson McCuller y Marguerite Duras [...] La primera en llegar a mi vida de estas mujeres que cito es Marguerite Duras. Yo atravieso la parte más confusa de mi historia. Soy prostituta, me emborracho todas las noches, estoy inmersa en la violencia de una vida excluída, me siento muy mal conmigo misma y tengo una historia de amor con un escritor que me tortura con su indiferencia. No puedo renunciar a él y mucho menos a su indiferencia”.



Assim, “esta outra feminilidade”, pelas quais se nomeiam os órgãos genitais deste homem entregue à língua e às mãos de uma mulher, nos indica, a partir do uso do demonstrativo, a proximidade, espacial ou temporal, desse feminino outro. Nesse sentido, poderíamos considerar que *esta* estaria próxima da feminilidade tal qual se apresentaria no corpo de uma mulher; contudo, trata-se de *outra feminilidade*, não tão somente aquela que o corpo de uma mulher testemunha – tal sintagma, pois, talvez pudesse indicar que há mais de uma forma de feminilidade, há a sua proliferação, que tem o próprio corpo por testemunha: há *esta feminilidade*, por certo, e, ao lado dela, há *esta outra feminilidade* e, quiçá, ainda outras e outras. Trata-se, talvez, do que poderíamos chamar, com Severo Sarduy, acerca do travestismo: há “essa feminilidade suplementar”¹⁰ (1982, p. 14, tradução nossa).

“Esta outra feminilidade”, “essa feminilidade suplementar” indicaria, então, que no além do biológico (pênis *versus* vagina) e de seu fruto discursivo, o binário (homem *versus* mulher; masculino *versus* feminino), é no corpo, enquanto exemplar único de cada gênero, que o feminino tem lugar. E isso, justamente, nas práticas e atos através dos quais ele se vê entregue, à língua e às mãos de uma mulher que escreve: quiçá, na *escrita feminina*, visto que, nela, corpo e língua se entrecruzam.

3 O primeiro ato

São outras feminilidades escritas que, como as demais, são inventadas, criadas, elaboradas por um trabalho singular de construção. Por vezes, a partir de retalhos e de ruínas, de fragmentos que, sobre um corpo, o devolvem numa singularidade outra, através da qual será o feminino *esta outra casa*:

No princípio, eu me travestia na casa de alguma amiga que escondida dos pais, permitia-me a magia de converter-me em mim mesma. Transformar numa flor carnuda aquele rapazinho tímido que se escondia sob os modos de um estudioso. A coisa começou a alcançar proporções inaceitáveis numa cidade pequena, e, muito rápido, nenhuma amiga estava disposta a correr riscos por meu capricho. Então, decidi não depender de ninguém. Aprendi a costurar. Com qualquer retalho que aparecesse no caminho: lençóis velhos, cortinas em desuso, roupa descartada pela minha mãe, minhas tias, as avós, tudo servia. A roupa que fazia era rudimentar e mal costurada, mas pelo menos não tinha de pedir emprestada para ninguém sua roupa de boa menina. Aos quinze anos, vestia-me como uma puta. Não me vestia, me despia com aquelas roupas recicladas. Essa foi minha primeira independência, minha primeira rebelião. A seguinte foi conseguir um lugar onde me trocar.

A poucas quadras de minha casa, havia uma construção abandonada, que estava assim desde que chegamos à cidade. Naquela casa pela metade encontrei esconderijo para o meu mundo de mulher, ali estava minha roupa, meus sapatos, minha maquiagem, uma lanterna e velas, para poder escapar quando quisesse e deixar de ser Cristian (SOSA VILLADA, 2021b, p. 62).

10 “Esa feminidad suplementaria”.



“No princípio”, como a recuperar, ou a criar um mito e uma origem da conversão do rapazinho estudioso “em si mesma” – concordando, pois, com Maravillas Moreno Amor (2021, p. 201, tradução nossa): “a autora intercala acontecimentos de sua vida com a mais transformadora ficção para constituir todo um imaginário poético que outorgue origem e mitologia a um coletivo em luta por sua legitimação”¹¹. “No princípio” está, de igual modo que no mito bíblico, a rebelião e a expulsão, o desterro para um lugar em que há que se lutar para sustentar, a seu modo, o feminino que lhe atravessa. Se até um certo momento, lhe é permitido frequentar “a casa de alguma amiga”, a entrada, em cena, dos riscos de criar a “si mesma” como mulher, a expulsa das casas das mulheres e do espaço de sua normalidade. Tal expulsão e a consequente solidão, o “não depender de ninguém”, podem ser compreendidos como a intensificação nos gestos de criação do seu modo singular de habitar o feminino.

Curiosamente, aí, “aprendi a costurar”: é na aprendizagem da costura, atividade culturalmente ligada ao espaço e às atividades femininas, que “esta outra feminilidade” do texto de Camila Sosa é testemunhada: como *tra-vesti*, sublinhando, nisso, o espaço de invenção de um corpo por meio do gesto de cortar, selecionar, montar textos e tecidos. Montar-se, e isso a partir de retalhos, sejam oriundos de roupas de outras mulheres, da família – indicando que esta elaboração não é isenta de memória, de traços de feminino que lhe foram antecedentes –, sejam de tecidos utilizados na casa, do espaço doméstico – as cortinas, os lençóis, como a indicar, talvez, que tal feminino também se veste do impróprio para uso. Ademais, a expulsão, o uso do próprio e do impróprio, a solidão, confinam com um lugar propício para vivenciar, até então em segredo, a mulher que já a habitava: tudo é escondido, os objetos e a elaboração, numa construção abandonada pela metade há muito tempo. Nas ruínas de uma construção, nas suas metades, se constrói esta feminilidade, que nos sugere um desdobramento da célebre frase de Simone de Beauvoir: quem termina de se tornar mulher?

É, de fato, um corpo que encontra uma ruína, a metade de uma construção para, aí, transformar-se, assumir a mulher, o suplementar do feminino elaborado a partir das ruínas, dos retalhos, dos restos, das metades de todas as outras. “Esta outra feminilidade”, para além dos gêneros, como a metade de um suplementar, e tudo em troca dele, até assumir o perigo, a outra margem da transformação: “agora que falei de sua transformação, sinto que parte de mim morre neste relato” (SOSA VILLADA, 2021b, p. 150). Há, pois, algo de uma morte nessa transformação: “esta outra feminilidade” é, também, de alguma forma, a negação de elementos que, quiçá, a

11 “[...] la autora intercala sucesos de su vida con la más transformadora ficción para constituir todo un imaginario poético que otorgue origen y mitología a un colectivo en lucha por su legitimación”.



cultura estabeleceu para a *feminilidade*: de vestida como uma “boa menina” para “vestida como uma puta”, ou seja, uma mulher expulsa do espaço das mulheres e que se veste da mulher que elabora. Uma escritora tra-vestida em seu primeiro ato.

Algo morre, nessa construção e nessa transformação que se escreve, algo também nasce, vindo de todos os retalhos, de todas as construções pela metade, e isso que nasce, como suplementário, Camila Sosa Villada (2021b, p. 152) o nomeia: travesti, “partir de todos os lugares. Isso é ser travesti”, como a indicar que, como suplementar, e vindo de todos os lugares, a nenhum pertence, habita seus entrecruzamentos. O feminino que escreve também se situa “na encruzilhada. Porque ela é o único lugar que existe. Não existem margem opostas. Estamos todos na encruzilhada” (PRECIADO, 2020, p. 30) e, na literatura de Camila, tal encruzilhada do feminino, espaço do que se interpenetra, se dá entre a travesti e a escritora: “meu primeiro ato oficial de travestismo não foi sair à rua vestida de mulher [...]. Meu primeiro ato de travestismo foi através da escrita”¹² (SOSA VILLADA, 2018, p. 35, tradução nossa); a encruzilhada, espaço de entrecruzamento do princípio, ou do início e da construção:

O reciclado, de materiais, texturas, maquiagem, objetos, adornos e acessórios, o sublinhado em excesso, define assim o travestismo do *under* [...] travestismo cuja dinâmica Irina Garbatzky explica nestes termos: “não se trata de imitar o ‘ser mulher’, mas de transpassar, hipertelicamente, essa finalidade e centrar-se na composição de um efeito”¹³ (MENDEZ, 2017, p. 206, tradução nossa).

Construção de um efeito feminino outro, desde o *under*, que, consoante com a cena da mulher e seus adornos inventada em meio às ruínas, com retalhos e tecidos impróprios, que o inventa como um excesso: quiçá, para além da biografia, num ponto escritural em que a maquiagem importa mais que o rosto sobre o qual se deposita. Adornos e acessórios, pois, como palavras que, colocadas sobre as cicatrizes de uma experiência de expulsão do espaço das mulheres, retoma aquilo que a escrita, desde antes, já o fizera: a instalação de uma encruzilhada de vida e de escrita, pois “eu, nós, vós, não importamos. Só importa isso que passa através de nós”¹⁴ (SOSA VILLADA, 2018, p. 94, tradução nossa). Através da escrita, que atravessa seu corpo e os pronomes pelos quais se autodesignaria, a travesti se escreve, se veste de mulher, e inventa a sua própria linhagem de origem, já em ruínas, como orfandade, “ser travesti é a irmã da escrita nessa viagem de renúncia que apresentei diante de meus pais. A escrita e o travestismo são as armas com as que passei a viver

12 “Mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer [...]. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura”.

13 “El reciclado, de materiales, texturas, maquillaje, objetos, adornos y accesorios, la sobreacentuación en exceso, define asimismo al travestismo del *under* [...] travestismo cuya dinámica Irina Garbatzky explica en estos términos: ‘no se trata de imitar el ‘ser mujer’ sino de transpasar, hipertelicamente, esa finalidad y centrarse en la composición de un efecto’”.

14 “Yo, nosotros, vos, no importamos. Sólo importa esto que pasa a través nuestro”.



como uma órfã”¹⁵ (SOSA VILLADA, 2018, p. 46, tradução nossa).

Ser órfã, quiçá assumir as implicações de que “sou mãe do menino que fui”¹⁶ (SOSA VILLADA, 2020, p. 27, tradução nossa) de co-laborar na invenção e na transformação de seu corpo: o rapazinho tímido e estudioso que se torna escritora, travesti. Ou ainda: o testemunho de que uma escrita é uma *trans*/escrita, um testemunho do que, experienciado – “convido-os a viajar dentro de mim e é assim desde que aprendi a falar e a memória começou a caminhar” (SOSA VILLADA, 2018, p. 44, tradução nossa) –, se oferece, obscena – “escrevi e me travesti durante muito tempo de portas fechadas”¹⁷ (SOSA VILLADA, 2018, p. 45, tradução nossa) –, e radicalmente, para que o outro disponha desse testemunho, assim como escrever já é dispor dela: para ler, para re-viver, para se desfazer: “escrevo e apago, como antes escrevia e jogava o escrito na lixeira. Isso é tão lindo. Tão lindo é destruir o escrito por que se tem a sensação de estar destruindo a si mesma”¹⁸ (SOSA VILLADA, 2018, p. 44, tradução nossa). E fazer, dessa destruição, o princípio do gesto de fazer-se um outro feminino.

4 Monstruosa *trans*/escrita

Se “a escrita é um saber e ser travesti tem um significado de ordem espiritual que sustenta esse saber”¹⁹ (SOSA VILLADA, 2018, p. 47, tradução nossa), é o infinito das possibilidades implicadas nessa invenção que tal escrita bordeja e deseja: infinitas possibilidades no texto, infinitas, no feminino – e no corpo que os sustenta. Nas palavras de Severo Sarduy (1982, p. 14, tradução nossa):

[...] o *travestimento* propriamente dito, impresso na pulsão ilimitada de metamorfose, de transformação não se reduz à imitação de um modelo real, determinado, senão que se precipita na perseguição de uma irrealidade infinita, e desde o início do ‘jogo’ aceita como tal, irrealidade cada vez mais enganosa e inalcançável – ser cada vez mais mulher, até ultrapassar o limite, vendo além da mulher, ‘folie douce’ que denunciava um[a] ex travesti do Carroussel²⁰.

“Uma pulsão ilimitada de metamorfose”: “ser cada vez mais mulher, até ultrapassar o limite”. A transformação e o feminino mirando o sem limites, almejando alcançar, a retalhos e a

15 “Ser travestí es la hermana de la escritura en ese viaje de renuncia que presenté frente a mis padres. La escritura y el travestismo son las armas con las que me adentré a vivir como una huérfana”.

16 “Soy madre del niño que fui.”

17 “[...] escribí y me travestí durante mucho tiempo a puertas cerradas”.

18 “Escribo y borro, como antes escribía y tiraba a la basura lo escrito. Eso es tan lindo. Tan lindo es destruir lo escrito porque una tiene la sensación de estar destruyéndose a sí misma”.

19 “La escritura es un saber y ser travestí tiene un significado de orden espiritual que sustenta ese saber”.

20 “[...] el *travestimiento* propriamente dicho, impresso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del ‘juego’ aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable -ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el limite, yendo más allá de la mujer, ‘folie douce’ que denunciaba un ex travestí del Carroussel”.



ruínas, o *a mais* em que se encenam as infinitas possibilidades. Tal lugar, pois, e seguimos Severo Sarduy (1979, p. 48), situa-se na linguagem: “o lugar *sem limites* é esse espaço de conversões, de transformações e disfarces: o espaço da linguagem”.

Linguagem que, como os vestidos, os lençóis, as cortinas, maquiagens e adornos, também o escrever e o ler, aprendidos com o pai e a mãe (SOSA VILLADA, 2018), são recebidos como uma sorte de herança: “escrevo assim, tão alcoólicas são minhas palavras como o foi meu pai e tão desamparadas e insaciáveis como o foi minha mãe [...] meu pai e minha mãe são tudo o que escrevi em minha vida”²¹ (SOSA VILLADA, 2018, p. 68, tradução nossa); herança que, não obstante ser recebida, deve ser, a seu modo, apropriada, travestida de singularidade:

A linguagem é minha. É meu direito, uma parte dela me pertence. Veio a mim, eu não a procurei; portanto, é minha. Minha mãe a herdou, meu pai a desperdiçou. Vou destruí-la, adoecê-la, confundi-la, perturbá-la, vou despedaçá-la e fazê-la renascer tantas vezes quantas forem necessárias, um renascimento a cada coisa bem feita neste mundo (SOSA VILLADA, 2021b, p. 162).

Apropriar-se da linguagem como quem se apropria do feminino que recebe das mulheres, assumindo-o na singularidade do seu próprio corpo: traduzir, a seu modo, em sua língua, carne e significação, o feminino numa escrita que o suporte. Uma *trans*/escritura que se propõe a – fora das significações normatizadas, talvez, fora dos binarismos do dizer e não dizer, da língua materna e da paterna – entredizer-se por um outro uso da língua, cuja implicação se volta sobre o *trans*-vestir a língua, inventando seus atos e novos nomes:

Como sistema retórico de significação que involucra o vestir, o nomear e o atuar, o travestismo se localiza no limite entre os dois gêneros, como um terceiro espaço de possibilidade discursiva que anula o binarismo e habilita o excesso, de desejos, de possibilidades, de corpos, de discursos, um espaço limiar, como o crepúsculo, quando as *garotas* modernas se atrevem a transgredir as normas²² (MENDEZ, 2017, p. 181, tradução nossa).

Trans-vestir, conduzir os limites entre vida e literatura para além da própria história, da memória e do testemunho que a escrita perfaz. Desse modo, se “meu travestismo é como o antepassado da inspiração”²³ (SOSA VILLADA, 2018, p. 45, tradução nossa), e a inspiração é justamente o que nasce do “não”, trata-se de, pela sua escrita, transcrever “a vida que não se escreve”²⁴ (SOSA VILLADA, 2018, p. 44, tradução nossa): o travestismo que, como vento e como

21 “Escribo así, tan alcohólicas son mis palabras como lo fue mi papá y tan desamparadas e insaciables como lo fue mi mamá [...] Mi papá y mi mamá son todo lo que he escrito en mi vida”.

22 “Como sistema retórico de significación que involucra el vestir, el nombrar y el actuar, el travestismo se ubica en el límite entre los dos géneros, como un tercer espacio de posibilidad discursiva que anula el binarismo y habilita el exceso, de deseos, de subjetividades, de cuerpos, de discursos, un espacio más bien liminar, como el crepúsculo, cuando las *garotas* modernas se atrevieron a transgredir las normas”.

23 “Mi travestismo es como un ancestro de la inspiración”.

24 “La vida que no se escribe”.



a vida, inspira, passa, se escreve, mas não se apropria, posto que é passagem – tra-vestir e tra-duzir, *trans*-vestir, os gestos que, na escrita, se encontram para, tão logo, se distanciar: um corpo que, por aquilo que o veste, o inventa como outro, re-doando sua originalidade, os limiares e espaços crepusculares em que os binarismos inexistem e uma terceira alternativa para o dia e a noite transparece; originalidade, do corpo e do texto, sempre futura, aberta ao infinito gesto que não a encerra. Afinal, se é na escrita que a travesti se *trans*creve e o texto se traduz, estamos, ainda outra vez, na proximidade do gesto de Duras (2021, p. 64): “a escrita chega como o vento, é nua, é de tina, é a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada mais, exceto ela, a vida”.

Apropriar-se, via o gesto de *trans*-vestir, também daquilo que nessa transformação é traço de morte, ainda da expulsão, do desígnio da derrota, para disso encontrar a forma do texto – pois escrever se refere a um modo de singularizar o encontro com a linguagem, e os embates travados com ela. Como, a respeito de *O parque das irmãs magníficas* (2021c), afirma Ignacio Sánchez Osoreo (2021, p. 134, tradução nossa): “a apropriação estratégica de uma semântica da derrota com o objetivo de contestar as gramáticas normativas e, simultaneamente, gerar pontos de fuga que permitam decodificar os desenlaces infelizes como instâncias a ser ressemantizadas”²⁵, visto que, conforme Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2021, p. 313, tradução nossa), este texto literário “é travestido não só a nível de conteúdo, senão que também nos aspectos formais, ou seja, devém ‘transgênero’ também no âmbito textual”²⁶. Re-semantizar como, talvez, o trabalho de destruir, adoecer, confundir, perturbar, despedaçar a língua para, então, fazê-la renascer como abertura de possibilidades. Ainda que, nessa elaboração, e na transformação que ela porta e implica, o erro seja a garantia mais visível: “estou convencida do erro. Há um erro no que escrevo. Não posso dizer qual é, mas sei que está. O erro se tornou invisível aos olhos, mas está. É o que me faz duvidar de minha escrita. É o que me diz que nada está resolvido”²⁷ (SOSA VILLADA, 2018, p. 66, tradução nossa). Erro que, de seu lado, indica propriamente que a *trans*-dução, ou transformação, não cessa, que, “esta outra feminilidade”, na literatura e na vida, segue, imprevisível marca no texto e no corpo; *trans*-vestir resta, pois, como marca de uma outra escrita, monstruosa *trans*/escrita feminina:

Chorava desconsoladamente, e a única coisa que me ocorreu foi passar a mão nas penas, pensando que ela as colara com algum adesivo. Só que não. Para provar que as penas saíam dela, arrancou uma e a colocou diante dos meus olhos, e do oco na pele lhe brotou uma lágrima de sangue. Pensei que se converteria em santa ali mesmo, que esse era o seu destino. Como podia ser que não tivéssemos nos dado conta de que havia uma santa diante de nossos olhos? María, a prostituta surda-muda, adoentada, cuja linguagem era

25 “[...] la apropiación estratégica de una semántica de la derrota con el objeto de contestar a las gramáticas normativas y, simultáneamente, generar puntos de fuga que permitan decodificar los desenlaces infelices como instancias a ser resemantizadas”.

26 “[...] es travestido no solo al nivel de contenido, sino que también en los aspectos formales, o sea, deviene ‘transgênérico’ también en el ámbito textual.”

27 “Estoy convencida del error Hay un error en lo que escribo. No puedo decir cuál es pero sé que está. El error se ha vuelto invisible a los ojos pero está. Es lo que me hace dudar de mi escritura. Es lo que me dice que nada está resuelto”.



de gemidos, a bela Maria que babava e nos pedia que a barbeássemos porque ela sempre se cortava, era a santa da nossa igreja. O problema foi que Maria não acreditava nisso. Estava aterrorizada. Na lousa mágica que usava para se comunicar com a gente, escreveu: QEN VAI GOSTÁ DE MIM ACIM [KIEN ME BA QUERER ASI]. O que eu podia responder para ela? O homem que não quisesse uma mulher que prometia ser pássaro era um homem estúpido e dispensável. Ela apagou a lousa e escreveu: COMO VO TRABAIA [KOMO BOY ATRABAJAR]. Falei que trabalharia por nós duas, apesar de a promessa ser completamente falsa. Ela negou com a cabeça e enterrou seu rosto nas almofadas bordadas com enfeites de plumas. SO UN MONSTRU [SOI UN MOSTRO], escreveu, quase sem olhar a lousa (VILLADA, 2021b, p. 81-82)

Referências

- BRANCO, Lucia Castello. A paixão do ler: a leitura no “amor em fracasso”. In: HOLCK, Ana Lucia Lutterbach; GROVA, Tatiane (org.). *Ao pé da letra: leitura e escritura na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014. p. 123-139.
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano Bandão. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989. v. 1.
- BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. v. 1.
- BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos, 251, v. 1).
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução: Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021. (Coleção Marguerite Duras).
- DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor / O homem atlântico*. Tradução: Sieni Maria Plastino. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- FELMAN, Shoshana. Reading autobiographically. In: FELMAN, Shoshana. *What does a Woman want? Reading and Sexual Difference*. Tradução: Lucia Castello Branco. London: The Johns Hopkins University Press, 1993. p. 13-16.
- FORN, Juan. Prefácio. In: SOSA VILLADA, Camila. *O parque das irmãs magníficas*. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Tusquets, 2021. p. 5-10.
- HOLCK, Ana Lucia Lutterbach. *Patu: uma mulher abismada*. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.
- IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Sobre amor, sexualidade, feminilidade. In: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 9). p. 7-35.
- LACAN, Jacques. *Encore (1972-1973)*. Tradução: Ana Lucia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: livro 18: de um discurso que não fosse*



semblante. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. (Campo freudiano no Brasil).

MARION, Jean-Luc. *El ídolo y la distancia*: cinco estudios. Tradução: Sebastián M. Pascual e Nadia Latrille. Salamanca: Sígueme, 1999.

MENDEZ, Mariela. *Crónicas travestis*: el periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2017.

MORENO AMOR, Maravillas. Los límites entre la ficción y la escritura autobiográfica em la narrativa Queer: Las malas, de Camila Sosa. In: DURACCIO, Caterina (org.). *Escritoras y fronteras geosimbólicas*. Madrid: Editorial Dickinson, 2021. p. 193-203.

MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna. Entre la crisis de lo humano, la autoficción Trans(fuga) y el “arte queer del fracaso”: Las malas de Camila Sosa Villada. *Pasavento*: Revista de Estudios Hispánicos, v. 9, n. 2, p. 309-322, 2021.

NASCIMENTO, Leticia. *Transfeminismo*. Coordenação: Djamila Ribeiro. São Paulo: Jandaíra, 2021. (Feminismos Plurais).

OSORES, Ignacio Sánchez. Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía queer en Las malas de Camila Sosa Villada. *Chasqui*: revista de literatura latino-americana, United States, v. 51, n. 1, p. 133-153, 2021.

POMMIER, Gerard. *A exceção feminina*: os impasses do gozo. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*: crônicas da travessia. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução: Lígia Chiappini Moraes e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

SOSA VILLADA, Camila. *El viaje inútil*: Trans/escritura. Córdoba: Ediciones Documenta; Escénicas, 2018.

SOSA VILLADA, Camila. “Estoy ejerciendo la literatura sin títulos ni permisos”, Camila Sosa Villada sobre Las malas. Entrevistador: Mario Alberto Medrano. *Sin embargo*, México, 9 jan. 2021a. Disponível em: <https://www.sinembargo.mx/09-01-2021/3921504>. Acesso em: 22 jan. 2022.

SOSA VILLADA, Camila. *La novia de Sandro*. Buenos Aires: Tusquets, 2020.

SOSA VILLADA, Camila. *O parque das irmãs magníficas*. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Tusquets, 2021b.

