UCLA
Mester

Title

Configurações do espaço queer e a (re)escrita da história em vila mathusa (2022)

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/1x29n8vr

Journal

Mester, 54(0)

Author

Braga, Elisa

Publication Date

2025-12-12

DOI

10.5070/M3.41510

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Configurações do espaço queer e a (re)escrita da história em *vila mathusa*

Elisa Braga[1]

vila mathusa (2022), de zênite astra, é uma obra composta por 8 contos de protagonistas trans que vivem na mesma região de São Paulo. Oscilando entre passado e presente e explorando identidades de gênero em constante mudança, a narrativa não só retrata diversas facetas da experiência trans como também constroi um tempo e espaço queer (Halberstam 2005). Neste trabalho, discuto a metamorfose dos sujeitos como um deslocamento de si (Bernd 2007), analisando a tensão entre lugares internos e externos na narrativa. Para tal, interpreto que o espaço queer é composto do espaço interno, isto é, o corpo que pode ou não passar por um processo de metamorfose, e o espaço externo, no qual o sujeito se constroi a partir da relação com o outro. Além disso, exploro como a reescrita da história da perspectiva de uma comunidade marginalizada permite a ressignificação destes próprios sujeitos, mediando o passado e o presente através da literatura.

Para tornar mais claro o contexto em que emerge *vila mathusa* na literatura brasileira contemporânea, é importante olhar para trás e fazer um breve histórico da autoria trans no Brasil. Em seu artigo "Transitoriedades, transgeneridades, transidentidades: representação e autoria trans na narrativa brasileira" (2021), Anselmo Alós faz um apanhado da história de personagens trans na literatura brasileira, além de obras de autores trans. Alós defende que, ao longo do século XX, a presença de personagens trans na literatura brasileira é extremamente limitada, sendo reduzida principalmente a contos e personagens secundários. Alguns exemplos marcantes que não se limitam ao conto são Diadorim, em *Grande Sertão Veredas* (1956), Geni, na *Ópera do Malandro* (1978), e Georgette, em *Georgette* (1956). Outro ponto relevante em relação à representação de personagens trans nesse período é que as narrativas apresentam um conceito patológico da transexualidade[2]. Assim, as personagens costumam ter personalidades bizarras, que são vistas como a encarnação de transtornos psiquiátricos e que reiteram a norma cisheterosexual, criando um universo marcado por uma busca de adequação a essa mesma norma (Alós 15). Um outro padrão que se repete é a lógica narrativa que passa por uma sequência de "[vida passada no corpo errado] + [descoberta da condição transexual] + [transição para o sexo/gênero oposto] + [novo corpo / estabilidade emocional / 'final feliz']" (Alós 20), que cria uma ilusão de linearidade e homogeneidade na experiência transexual e apaga a multiplicidade de existências e experiências trans, tanto na ficção como na realidade. Em grande parte, os personagens trans na literatura se limitavam aos espaços privados ou aos espaços públicos durante o período da noite, de maneira que sua vivência em sociedade era limitada, como vemos no capítulo "Boneca e Mona," em *vila mathusa*. Assim, se cria a ilusão de que estas pessoas não existem, já que são impossibilitadas de habitar o espaço público durante o dia.

Outro fator relevante em relação à produção dessas obras é que a autoria dessas histórias é cissexual, padrão que começa a mudar a partir da década de 80, quando se observa a publicação de autobiografias importantes de autoria trans. Algumas dessas obras são *A Queda para o alto* (1982), por Anderson Herzer, frequentemente citado como a primeira narrativa trans publicada no Brasil; *Erro de pessoa* (1985), por João Nery, que mais tarde também publica *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011) e *Velhice transviada: memórias e reflexões* (2019); e *Meu corpo, minha prisão* (1985), por Loris Ádreon. Estas obras marcam o início de um movimento que toma força a partir do século XXI, composto por escritores trans que passam a ocupar o espaço autoral na literatura brasileira. Assim, passamos a ver obras com personagens trans que desafiam a narrativa patológica que reinava no século XX, e que passam a ter agência para construir a própria subjetividade. Neste artigo, procuro explorar a relação entre os personagens trans e o espaço interno e externo em que habitam, tendo em consideração o contexto histórico da literatura e da vivência trans no Brasil.

vila mathusa participa dessa nova onda da literatura contemporânea, sendo composto por oito contos narrados em primeira pessoa por pessoas trans. O livro se passa em dois períodos de tempo diferentes: em meados de 1984 (período final da ditadura militar), e na atualidade. Entre os personagens cujas histórias vou explorar neste trabalho, temos nos anos 80: Boneca e Mona, duas prostitutas que possuem uma relação de mãe e filha e que se unem para uma investigação a fim de encontrar um monstro mítico; Dinah Dinamite, uma artista que canta e atua nos palcos de bares; e Amélia, uma jornalista que conhecemos antes da sua transição de gênero. Já nos anos 2020, temos: Lui, um homem trans que não tem uma boa relação com sua mãe; Yka, jovem que sonha em tornar-se pássaro; Amilton, agora pós-transição, que não é mais jornalista e agora trabalha como faz-tudo; e Mathusa, nome adotado por Boneca na velhice. A partir da análise desses contos, vou elaborar como se dá a construção de um tempo e um espaço queer na obra, que tanto representa uma forma de resistência à cisheteronormatividade como uma manifestação da aquisição de agência narrativa desses sujeitos.

A fluidez dos corpos retratados em *vila mathusa* é espelhada na narrativa, que assume muitas formas: cada conto se aproxima de um gênero literário diferente, entre eles o diário, o romance policial e o relato. Além disso, há também uma fluidez da linguagem, já que a norma culta é utilizada tanto como o pajubá. Por fim, há também uma fluidez temporal, pois a narrativa oscila entre passado e presente e não há marcações temporais rígidas no início de cada conto, de maneira que o leitor passa por uma suspensão temporal a cada vez que inicia sua leitura.

Para falar sobre tempo e espaço queer, me pauto na teoria de Jack Halberstam, em sua obra In a *Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005). Halberstam defende que o tempo é uma construção social que emerge na nossa sociedade a partir de um desejo por estabilidade individual. Assim, a vida passa a ter uma linha do tempo definida, com marcadores que são compartilhados pelos indivíduos: formatura, entrada na universidade, casamento, filhos, e aposentadoria são alguns desses marcadores. Essa definição temporal ligada a um desejo por estabilidade está diretamente relacionada à lógica da heteronormatividade, visto que ele é pautado por marcadores heterosexuais como casamento e reprodução. O tempo normativo também é um que gira em torno do capitalismo, já que depende de horários de funcionamento de estabelecimentos, de horários de funcionamento de estabelecimentos, de jornadas de trabalho, e da aquisição de produtos que refletem essa progressão tida como natural do tempo.

A linha do tempo queer, por sua vez, não é linear e funciona no campo da transitoriedade. Isso se dá porque os marcadores da vida de sujeitos queer não são fixos e podem acontecer múltiplas vezes, ou mesmo nenhuma vez. Ao sair do armário já na vida adulta, o sujeito vive uma espécie de segunda adolescência. Após mais tempo de reflexão e autoconhecimento, esse mesmo sujeito pode sair do armário uma outra vez, se identificando com outra categoria. Além disso, os indivíduos queer vivem a estrutura familiar de maneira muito diferente, passando por um processo que pode ou não envolver casamento e adoção. Nesse caso, 'queer' se refere às lógicas não normativas de organização de comunidade, identidade sexual, e atividade no espaço-tempo, alterando as normas e expectativas que existem nesse mesmo espaço-tempo (Halberstam 4).

Halberstam afirma, ainda, que o tempo queer cria o espaço queer, e vice-versa. É impossível dissociar os dois elementos por serem mutuamente constitutivos. O autor define: "Queer time" is a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance. "Queer space" refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics" (Halberstam 6). Nas próximas páginas, vou explorar como o conceito de um tempo e espaço queer são construídos na narrativa, e o papel que os indivíduos trans cumprem neste processo, tanto desenvolvendo como sendo desenvolvidos pelo espaço-tempo em que habitam.

O Espaço em *vila mathusa*

Pretendo discutir o espaço na obra a partir de duas perspectivas: primeiro, compreendendo o corpo em si como um espaço; segundo, o espaço físico que é habitado pelas personagens. Levando em consideração essa primeira perspectiva, utilizo como fio condutor a teoria de Zilá Bernd (2007), que entende a metamorfose como um deslocamento de si. A autora define a metamorfose como a "passagem de um estado a outro, de transmutação de estado e/ou aparência, de transgressão e ultrapassagem de fronteiras" (Bernd 92), tendo como foco as transformações que acontecem em seres híbridos no imaginário das Américas, tal como o boto, o lobisomem, a feiticeira, entre outros. Ao analisar estas figuras que transcendem a forma humana fortemente associadas ao folclore e ao imaginário popular, Bernd chama a atenção para a associação entre o deslocamento de si e formas de resistência, uma vez que essas constantes transformações dificultam a dominação dos sujeitos e emergem como símbolo de libertação (95).

A metamorfose é um fenômeno fortemente ligado à experiência trans, já que a transição de gênero costuma ser acompanhada de modificações corporais, sendo essas intervenções médicas ou não. Um paralelo narrativo relacionado a cirurgias de afirmação de gênero ocorre em "Luisa e Lui," quando Lui se lembra de uma conversa com a mãe, na qual a mesma diz: "tudo bem ser… (ser o quê? Com que arrogância eu me insubordinava contra o corpo que deus me deu?) só não tira seus peitos" (91). Lui acaba realmente passando por uma mastectomia, de maneira que transforma seu corpo para adequá-lo à maneira como ele se sente. Enquanto isso, Lui comenta que descobre pela sua irmã que a mãe estava com câncer de mama, e que "a mastectomia que fizeram em você foi um último recurso desesperado" (91). Vemos aqui uma inversão da ideia da patologização da transexualidade, como era comum na literatura do século XX, na medida em que o paciente transexual faz a mastectomia por sua própria vontade, enquanto a paciente cissexual realiza a cirurgia em decorrência de um câncer.

Assim, Lui e sua mãe passam pela mesma cirurgia, mas ela possui significados radicalmente diferentes. Para Lui, é uma passagem para um outro estado de existência que traz euforia e identificação dele com o próprio corpo, enquanto para a sua mãe é um procedimento realizado contra a sua vontade, que é feito como uma tentativa de salvá-la de uma doença terminal. Embora não tenhamos a perspectiva da mãe de Lui na narrativa, seria interessante pensar nas associações que podem ser feitas a partir desse paralelo: será que ela teria ressentido ainda mais o filho, ou seria um momento de entendimento e de conexão que culminaria no ato de absolvê-lo e retomar o relacionamento? Não temos resposta. O conto nos mostra apenas um momento já mais perto do presente, após a morte da mãe e no qual Lui busca trabalho para sustentar a sua irmã e a si.

A relação entre metamorfose e transgeneridade é discutida em múltiplos momentos da narrativa, mas é exemplificada de maneira mais simbólica em "Yka," onde vemos o processo de transformação de Yka em uma criatura alada em seus sonhos. Yka reflete sobre a dor que sente ao pensar na sua infância, quando ainda não havia entendido que o desconforto - ela o chama de uma 'angústia difusa' - era decorrente da sua dissidência de gênero. Após se compreender como uma pessoa trans, Yka diz ter conseguido uma chave para portas que não percebia estarem fechadas. Sua transformação em pássaro, então, é particularmente significativa. Ela diz: "Nas minhas costas, o aparato alado que criei com meus próprios recursos. Dédalo nenhum me ajudou. Nem olho para trás. O labirinto que abandono já não dá conta de mim" (28). Em sua nova iteração como um ser alado, Yka é capaz de deixar para trás o lugar da dor, encontrando a liberdade no voo para outras possibilidades. A tradição de mitos greco-romanos à qual Yka alude, fazendo uma referência direta ao labirinto do Minotauro, Dédalo e Ícaro, também enriquece a narrativa. A partir desta alusão, Yka é reconfigurada como uma heroína clássica, e por extensão todos os outros personagens trans da narrativa também passam por este processo. Além disso, essa transformação foi feita por conta própria, indicando um grau de autonomia e de agência em relação ao seu próprio corpo.

A associação entre pessoas trans e a metamorfose também está ligada à monstruosidade, como reiteram Jota Mombaça e bibi Campos Leal em *cidade queer: uma leitora* (2017). A obra em si é uma investigação interseccional da cidade da perspectiva de sujeitos queer, levando em consideração a maneira como o status quo é perturbado a

partir da existência desses sujeitos nas cidades, comunidades e instituições. Um dos objetivos desse projeto, que une diversas vozes, é compreender como as rupturas simbólicas e literais que ocorrem nos ambientes urbanos podem levar a aberturas epistêmicas que abraçam as múltiplas maneiras de saber e estar no mundo (Sluys 11). Jota Mombaça discorre sobre a corporalidade trans em um contexto urbano, afirmando que o corpo é um campo de batalha onde se dança uma guerra contra "as forças da colonialidade, do capitalismo necropolítico e biopolítico distópico, do racismo antinegro e das supremacias branca e cisgênera" (18). Ela coloca a cidade como um local em que esses sistemas de regularização implicam-se de maneira violenta nos corpos que são marcados pela diferença, de maneira que sujeitos dissidentes precisam encontrar alternativas nas beiras e passagens, para descercar as fronteiras que mantêm a coerência interna desse sistema. É o que vemos em "Boneca e Mona," quando as duas protagonistas buscam maneiras outras de existir, já que são impossibilitadas de circular em locais públicos. Elas criam espaços de refúgio, frequentam bares que são voltados para a performance de artistas queer, e criam laços com aqueles que ocupam um lugar acima delas na hierarquia e que podem protegê-las da opressão policial. Essas estratégias são feitas de maneira precária e estão sempre sujeitas a serem desmanteladas pelos órgãos no poder, mas são a única maneira que elas podem viver de maneira que esteja de acordo com a sua identidade trans.

De maneira similar, bibi Campos Leal fala sobre "a virada monstra," ao afirmar que em um contexto latino americano a transgeneridade "não somente borra e estremece as oposições hétero/homo e cis/trans, mas também - e ainda mais sombria e profundamente - a oposição humano/animal" (40). Sua teoria dialoga com Bernd, que associa essas figuras que transcendem a forma humana a uma forma de resistência e símbolo de libertação, mas se pauta especificamente na perspectiva da dissidência de gênero e sexualidade. Leal ainda afirma que a experimentação é uma ferramenta monstra da transgeneridade, já que o sujeito transgênero nunca realmente teve posições fixas na sociedade cisheteronormativa, e por isso sua trajetória não acaba, não tendo fim nem ponto de chegada. Em "Vila Mathusa," Mathusa comenta exatamente sobre a não-linearidade da experiência trans, ao dizer que "quando você chega na minha idade, você entende que tem vários começos, sabe? que existem algumas oportunidades, ainda que limitadas, de nascer" (145). Assim, o sujeito transgênero reconstroi o espaço do seu corpo múltiplas vezes a partir da experimentação, criando novas formas de existência que transgridem normas sociais e que dialogam com a monstruosidade.

Se temos em Yka a representação de uma monstruosidade positiva, há ainda em outro conto da obra o contraponto dessa imagem, que associa o monstro ao negativo. Boneca e Mona passam sua história procurando o ser mítico que atacou Mona em um beco, e que elas denominam yawa-ocó: "O mistério do mundo se manifesta nessas madrugadas. Tá bem. Meio-onça, meio-ocó. Quase ocó. Pausa. Jaguá-ocó. Mona reformula: yawá-ocó. Yawa-ocó. O que a gente precisa é descobrir quem é esse doido e acabar com isso, garantir que ele não machuque mais ninguém. Ela estende a mão para a filha" (37). Dessa vez, a fluidez da narrativa se apresenta em nível linguístico: para denominar a figura que não conhece, Boneca a chama de ocó, palavra em dialeto pajubá que significa 'homem,' e yawá, palavra derivada do tupi que significa 'onça.'[3] Quando finalmente encontram o yawa-ocó, Boneca e Mona descobrem que ele não é um ser mítico, mas era apenas o namorado de Boneca, Jorge. Assim, há uma mudança de paradigma, no qual a monstruosidade é associada à cisheteronormatividade e à atitude de Jorge, que o torna um monstro. Em contrapartida, a transformação associada aos corpos trans, que é vista com certo nível de monstruosidade no discurso cisnormativo, é apresentada como uma forma de libertação e resistência na narrativa.

Já em relação ao espaço exterior, isto é, aquele que é habitado pelas personagens na narrativa, podemos ver uma clara distinção entre o espaço público e o espaço privado. Halberstam afirma que o espaço passa por um processo duplo de naturalização: primeiro, ele é naturalizado em relação a valores de uso, e passamos a acreditar que nosso uso do espaço é o único possível e inevitável; e segundo, nós naturalizamos o espaço subordinando-o ao tempo (8). Assim, o tempo que passamos no espaço constroi aquilo que ele se torna, ao mesmo tempo em que aquele espaço participa da constituição do sujeito, que altera a sua subjetividade a partir de sua interação com o meio externo. Enquanto o espaço privado possui um certo nível de segurança, o espaço

público chega a ser inabitável para corpos dissidentes em momentos específicos da narrativa. Isso acontece quando Mona e Boneca estão na rua de noite, no meio de sua investigação, e se deparam com uma viatura policial: "Pegam uma esquina errada, e o engano se faz evidente nos segundos que levam para enxergar uma viatura e ouvir a voz de um alibã. Parece disposto a fazer da vida de alguém um inferno" (55). Como a narrativa se passa durante o período da ditadura militar, esse momento é uma alusão direta à limitação do direito de ir e vir daqueles que não correspondiam às normas e que desafiavam a moral e os bons costumes.

Rodrigo Cruz Lopes ressalta o papel do regime militar na regulação de corpos dissidentes, que tinha como um dos seus principais dispositivos a prisão de homossexuais, travestis e prostitutas em nome da Lei da Vadiagem[3] (248). Assim, como decorrência de rondas, caçadas e operações de limpeza, aqueles que desviavam do padrão social aceitável na época não podiam frequentar a rua após certo momento, pois isso significaria a perda de sua liberdade individual. A instauração do regime militar em 1964 foi baseada em uma aliança retórica e ideológica em relação à segurança e aos costumes nacionais, visando uma moralização da sociedade brasileira baseada nos valores de proteção da família e manutenção de uma ordem social nacionalista. Essa pauta era aliada a um discurso anticomunista e à proteção da família tradicional cristã, da moral e dos bons costumes (236)[4].

Rodrigo Cruz Lopes ressalta o papel do regime militar na regulação de corpos dissidentes, que tinha como um dos seus principais dispositivos a prisão de homossexuais, travestis e prostitutas em nome da Lei da Vadiagem[5] (248). Assim, como decorrência de rondas, caçadas e operações de limpeza, aqueles que desviavam do padrão social aceitável na época não podiam frequentar a rua após certo momento, pois isso significaria a perda de sua liberdade individual. A instauração do regime militar em 1964 foi baseada em uma aliança retórica e ideológica em relação à segurança e aos costumes nacionais, visando uma moralização da sociedade brasileira baseada nos valores de proteção da família e manutenção de uma ordem social nacionalista. Essa pauta era aliada a um discurso anticomunista e à proteção da família tradicional cristã, da moral e dos bons costumes (236).

Lopes enfatiza ainda a importância de compreender a articulação entre regimes políticos e suas formas específicas de regulação da sexualidade, ou seja, não apenas compreender que um regime busca marginalizar corpos e práticas sexuais dissidentes de uma perspectiva estrutural, mas também os dispositivos de regularização que são implementados para constituí-los como indesejáveis (235). Dessa maneira, podemos ver que, mesmo em um Brasil pós ditadura militar que não conta com a brutalidade policial e censura no mesmo nível que ocorria nos anos 70 e 80, ainda existem diversos mecanismos reguladores impostos à população.

Em contraste à forte repressão social e cultural da época da ditadura, houve também uma grande proliferação de boates, saunas, bares e shows voltados a lésbicas, gays, bissexuais e travestis (Lopes 244). Isso se deu porque as disputas da censura na década de 70 tinham como foco as expressões artísticas que representavam uma ameaça para o regime militar: logo, territórios sociais privados e voltados para o lazer como casas de banho e boates eram considerados relativamente insignificantes. Também houve uma tolerância crescente em relação a manifestações da homossexualidade desde a década de 50, desde que estas "permanecessem em ambientes fechados, deixando seu ambiente semiclandestino apenas uma vez por ano, durante as festividades do carnaval" (Green 413). Então, a sobrevivência de ambientes voltados para o público homossexual dependia do pagamento de propina e da sua existência como um lugar privado.

Em *vila mathusa* podemos encontrar um exemplo deste contexto histórico na casa de shows em que se apresenta Dinah Dinamite, o Teatro Milão. Antes de entrar no teatro, Monique repara que é uma casa antiga com um letreiro anunciando o espetáculo "les femmes et les hommes," mas que se não fossem os cartazes a casa poderia passar despercebida (37). O local é descrito como um grande teatro que passou de seus dias de glória, e que agora está majoritariamente vazio. É importante ressaltar que, embora seja um espaço considerado seguro para a população queer, ainda estão presentes as hierarquias que existem na sociedade no meio exterior. Em *In a Queer Time and Place*, o papel cumprido por

estas hierarquias é evidenciado na construção do espaço:

> "Oppositional cultures, or in Pile's terms, "geographies of resistance," are not symmetrical to the authority they oppose; second, that the relations between sexuality and time and space provide immense insight into the flows of power and subversion within postmodernism; and finally, that queries use space and time in ways that challenge conventional logics of development, maturity, adulthood, and responsibility" (Delany apud Halberstam 13)

Desse modo, mesmo os locais que representam essas geografias de resistência e que desafiam as lógicas normativas de organização espacial ainda precisam se submeter a regras do mundo exterior, uma vez que se localizam mais abaixo na hierarquia de poder. Dinah Dinamite precisa obedecer às demandas de Rui, o dono do estabelecimento, que critica o espetáculo por ridicularizar os homens. Os bares também estão sob constante possibilidade de invasão policial, especialmente nos anos 70. Existe, então, tanto na narrativa como no mundo real, uma tensão tênue entre os espaços privados e a segurança. Embora haja um nível maior de proteção nos espaços privados em comparação com os espaços públicos, estes não são necessariamente espaços seguros sempre. Na narrativa, espaços privados não seguros se manifestam a partir da experiência de Lui, que vivia em antagonismo com sua mãe, e de Yka, que diz que "retornar para a casa da minha infância é retornar para o lugar da dor" (26). Essa tensão ainda se torna mais complexa ao levar em consideração que certas performances de gênero possuem um certo nível de privilégio. Green afirma que, historicamente, travestis famosas conseguem se consolidar em um nicho protegido entre a elite, desde que reforcem representações tradicionais do feminino (118, 433). Dinah Dinamite então representa essa hiperfeminilidade, que a garante certa proteção especialmente no espaço do espetáculo.

Vemos na narrativa, então, a importância da criação de espaços de refúgio para a comunidade queer como uma estratégia de sobrevivência. É exatamente o que Boneca faz com a Vila Mathusa, propriedade que herda de maneira não-oficial após a morte do namorado, e que é capaz de ocupar por ser a única que possui a chave e que sabe onde ela fica. Ela transforma esta propriedade em um lugar de refúgio, e dá a entender que várias outras pessoas faziam o mesmo: "Ah, não tem como, né? Eu tive que acolher as minhas. Era muito difícil pra travesti arrumar um lugar pra morar. Se trabalhava com sexo, então, pior ainda. No começo, uma das casas era lotada de beliches, só pra quem trabalhava na noite. E eu não fui a única, não. Em cada canto que dava pra surgir uma com a mesma ideia, dá-lhe" (147). A criação de espaços privados de resistência retorna à ideia de organizações familiares não-normativas, já que esses indivíduos habitam o mesmo espaço e cuidam uns dos outros em uma configuração que pode ser lida como familiar ao invés de transacional.

Um outro local importante para a narrativa de *vila mathusa*, que é mencionado tanto na narrativa do presente quanto no passado, é a Praça da República. A praça é caracterizada como um local de reunião de todos os que não são capazes de se adequar às normas sociais, ou que existem à margem por diversos motivos: "a praça da república, ferve a vida que escapa feito mato pelas rachaduras: travestis, prostitutas, mendigos, malandros, cineastas e violeiros se divertem e trabalham, comem e passam fome, dançam e choram, vivem e morrem" (53). Ela também é representada como um local de criação intensa, embora essa criação não seja feita nos moldes sociais comumente utilizados. Green (2022) discorre sobre a importância dessa região para a história da população homossexual em São Paulo. O autor afirma que, além da Avenida São João e o Parque do Anhangabaú, a Praça da República era um dos espaços públicos em que a socialização homoerótica era permitida. Um mapeamento da topografia sexual desta área realizado em 1938 revela uma grande concentração de adultos solteiros, que não se limita, mas em grande parte corresponde a homossexuais e prostitutas (Green 176). Na narrativa, a praça é colocada como um lugar de rejeição social e, simultaneamente, de criação de saberes e vivências que não seriam possíveis em outros contextos; não é à toa que se utiliza uma praça cujo nome representa a nação. Ela é o local onde "tudo se desfez em desespero e, no entanto, deve renascer e reverberar" (108); "por onde escoam ônibus, filmes e putas, do coração vibrante da estação da luz para o país

inteiro" (53); e é caracterizada como "uma ferida aberta no coração da maior cidade do país, onde sangram os indesejados" (108). Assim, a potencialidade imensa da formação cultural e social que acontece às margens da sociedade é destacada, e é exatamente neste contexto em que se inserem os personagens da narrativa. Podemos ver, então, como o uso dos espaços por parte de indivíduos LGBTQIA+ os transforma, fazendo com que estes mudem suas lógicas de funcionamento e passem a distanciar-se da heteronormatividade. A partir deste processo, surgem lugares de refúgio e acolhimento, que costumam ser criados a partir do esforço da comunidade como estratégia de sobrevivência.

A partir da utilização de espaços historicamente frequentados pela comunidade LGBTQIA+ de São Paulo e do uso de marcadores temporais importantes para a história da população queer brasileira, como a opressão na ditadura civil-militar e o abandono dos portadores de AIDS por parte do Estado e de setores da saúde pública e privada (99), astra realiza um trabalho historiográfico, e reescreve a história a partir da perspectiva de sujeitos marginalizados que não tinham acesso ou a possibilidade de contar a própria história. A importância desse movimento é refletida no final da narrativa, quando Lui apresenta Amilton a uma série de depoimentos realizados em fóruns online, e ele grava seu próprio depoimento contando a sua história e a história de Dinah Dinamite, que havia morrido de AIDS no início dos anos 80. O último capítulo do livro, "vila mathusa," é o depoimento da própria Mathusa, que fala sobre sua experiência como sujeito dissidente de gênero que chegou à velhice, refletindo sobre sua infância e juventude em um Brasil militarizado. Mathusa enfatiza também a importância da comunidade para sua sobrevivência, já que desde que saiu de casa aos quinze anos esteve sempre compartilhando sua habitação com outras mulheres trans que se encontravam na mesma situação que ela.

O trabalho de reescrita da história que é realizado da perspectiva dos próprios sujeitos marginalizados - representado na narrativa pelos sujeitos trans contando suas próprias histórias, mas também sendo feito a partir da autoria de astra, uma mulher trans - dialoga diretamente com o que Alós relata sobre a literatura trans brasileira. O movimento da literatura contemporânea, no qual autores trans passam a poder ocupar mais espaços, faz com que eles passem a ter agência para construir a própria subjetividade através da literatura e criar narrativas que vão contra a visão estereotipada e patologizante de sujeitos transsexuais que predomina no século XX. Dessa maneira, estes autores vão contra a lógica narrativa que privilegia uma sequência linear e cria a ilusão de uma identidade e trajetória homogêneas (Alós 20), dando espaço para identidades fluidas que passam por diversos processos de reconstrução ao longo da vida.

Como afirma bibi Campos Leal, "e se essa experiência da transgeneridade monstra é expressada no estigma e na abjeção, (...) ela é também a abertura de uma alegria igualmente bestial, monstra." (41). Então, os sujeitos transexuais que finalmente podem contar sua história da maneira como a vivem transformam não só a estrutura da literatura trans, mas também suas temáticas. Passa a existir espaço para a experiência trans em toda a sua complexidade, de maneira que a dor não é expressa por si só, mas é acompanhada por uma alegria monstra que caracteriza a possibilidade de existir e habitar o mundo como seu eu mais autêntico.

Assim, vila mathusa demonstra diferentes maneiras que corpos trans podem ocupar espaços, sendo o próprio corpo um desses espaços habitáveis. Ao passar por uma metamorfose de seu corpo, sujeitos trans passam a ter agência da própria subjetividade e ressignificam noções convencionais de monstruosidade. Além disso, um tempo e um espaço queer são construídos a partir da vivência desses sujeitos, possibilitando novas lógicas de organização de comunidade, atividade no espaço-tempo e existência. Essas duas experiências consistem em uma forma de resistência inerente a sujeitos que rejeitam a cisheteronormatividade, na medida em que sujeitos queer tanto constróem como são construídos a partir do espaço e tempo que habitam.

NOTAS DE FIM

[1] Elisa Braga has a B.A. and a Teaching Licensure in English from the Federal University of Minas Gerais (UFMG), as well as a M.A. in Romance Languages from the University of Georgia, with a focus on comparing the post-colonial Bildungsroman of the Americas. They are currently a Romance Languages PhD student at the University of Georgia. Their research interests include the Bildungsroman, comparative humanities, gender and sexuality studies, and Latinx literature. They wish to explore the ways in which identity is shaped, developed and portrayed, especially in marginalized communities.

2] A transexualidade é entendida como uma patologia ao longo de todo o século XX, e esse status é retirado pela OMS apenas em 2018.

[3] Em entrevista com a autora, a própria fala sobre o pajubá ser um deslocamento: parte de "palavras bantu e yorubá, que no contexto das ruas são corrompidas em significado." Sendo o próprio pajubá uma mistura, "yawá-ocó" surge como um jogo que busca imprimir este processo em uma única palavra.

[4] Lei da Vadiagem: Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes para subsistência, ou prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita: Pena – simples, 15 dias a 3 meses de prisão.

[5] Na Lei de Imprensa, artigo 17, "ofender a moral e aos bons costumes" passa a acarretar uma pena de até um ano de prisão.

BIBLIOGRAFIA

Alós, Anselmo Peres. *"Transitoriedades, transgeneridades, transidentidades: representação e autoria trans na narrativa brasileira."* Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 23, n. 44, p. 9-23, set.-dez., 2021. doi: https:// doi.org/ 10.1590/2596- 304x20212344apa
astra, zênite. vila mathusa. Editora Incompleta, 2022.

Bernd, Zilá. *"Figurações do deslocamento nas literaturas das Américas."* Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 30 (2007): 89-97.

Green, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX.* 3ª edição. Unesp, 2022.

Halberstam, Jack. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives.* Vol. 3. NYU press, 2005.

Leal, bibi Campos. *"No olho do cu(ir) - queer: centro e margens de uma palavra desgastada."* cidade queer, uma leitora. Edições Aurora, São Paulo, 2017.

Lopes, Rodrigo Cruz. "Da Censura ao camburão: a regulação da homossexualidade na ditadura civil militar brasileira." Temáticas 28.56 (2020): 231-254.

Mombaça, Jota. "Não se nasce monstra, tampouco se torna." cidade queer, uma leitora. Edições Aurora, São Paulo, 2017.