

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

**AUTOCONSTRUÇÃO NARRATIVA EM  
*E SE EU FOSSE PURA* (2018), DE AMARA MOIRA**

Gabriel Silveira Martins

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kelley Baptista Duarte

Rio Grande  
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

Gabriel Silveira Martins

AUTOCONSTRUÇÃO NARRATIVA EM  
*E SE EU FOSSE PURA* (2018), DE AMARA MOIRA

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área da concentração em História da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kelley Baptista Duarte

Rio Grande  
2020

A todas as formas de ser e de amar.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, meus agradecimentos à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amara Moira, pelos seus escritos, por compartilhar seus saberes e por ter aceitado nosso convite e visitado nossas escolas e nossa Universidade.

Agradeço ao apoio da minha família, principalmente a minha mãe, Meri, e a minha madrinha Áurea, essas duas mulheres incríveis que me criaram e que não mediram esforços para que eu pudesse prosseguir com meus estudos.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande e ao Programa de Pós-Graduação em Letras; assim como à CAPES, pela bolsa de Mestrado que possibilitou a existência deste trabalho.

Agradeço aos professores da Graduação e da Pós-Graduação, com carinho especial para as professoras Tatiana Pimpão, Luciani Salcedo, Luciana Coronel e Luciana Pilatti, pelas oportunidades que me deram e pelo constante apoio em minha jornada.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosani Úrsula Ketzner Umbach, e novamente à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Paiva Coronel, por terem gentilmente aceitado fazer parte da banca de avaliação e aprimoramento desta dissertação. Da mesma forma, também sou grato à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kelley Baptista Duarte, por ter me recebido de braços abertos, pela orientação e paciência.

Meus mais sinceros agradecimentos a todos os amigos e colegas que, de uma forma ou de outra, compartilharam e compartilham essa jornada comigo.

A Martinotto, por existir.

De noite pelas calçadas  
Andando de esquina em esquina  
Não é homem nem mulher  
É uma trava feminina  
Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios  
Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação  
É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto  
Está sempre em desconstrução

Nas ruas pelas surdinas é onde faz o seu salário  
Aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário  
Não tem Deus  
Nem pátria amada  
Nem marido  
Nem patrão  
O medo aqui não faz parte do seu vil vocabulário  
Ela é tão singular  
Só se contenta com plurais  
Ela não quer pau  
Ela quer paz

Linn da Quebrada, canção "Mulher"

## RESUMO

Em *E se eu fosse pura* (2018), a escritora brasileira contemporânea Amara Moira articula uma série de narrativas autodiegéticas acerca de suas vivências como travesti e como profissional do sexo. Ao mesmo tempo que lança um olhar retrospectivo para si, a autora também denuncia as violências múltiplas e a exclusão social a que muitas sujeitas que exercem a prostituição estão vulneráveis. Ciente da marginalização que atravessa os imaginários sobre as identidades trans e sobre a prostituição, Moira os retoma, subverte e reconstrói, entrelaçando-os com um novo espaço simbólico: o ofício da escrita. Tendo como objetivo caracterizar sua obra como uma possibilidade autoficcional, um espaço potencial de criação de subjetividades e um instrumento de reivindicação política, a presente dissertação parte de discussões sobre identidade e contemporaneidade (HALL, 2011; BAUMAN, 2001; SIBILIA, 2008) e de debates acerca da escrita autoficcional (LEJEUNE, 2014; ARFUCH, 2010; FAEDRICH, 2014, 2015). Finalmente, a análise das narrativas destaca as seguintes particularidades da obra de Moira: o caráter estético híbrido, os processos de adaptação entre as duas edições (2016 e 2018) e os deslocamentos entre a voz individual e as vozes coletivas.

**Palavras-chave:** Autoficção. Escritas de si. Travesti. Prostituição.

## ABSTRACT

On *E se eu fosse pura* (2018), Brazilian contemporary writer Amara Moira develops a series of autodiegetic narratives about her life experiences as both a travesti and a sex worker. As she delves into and reflects about her own self, the author also denounces the violence and the social exclusion to which many of the individuals that partake in the business of prostitution are vulnerable to. Aware of the marginalization that comes along with the prototypical images associated to both the identity of trans people and prostitution, Moira rethinks, subverts and reconstructs them, adding a new symbolic horizon, the writing craft, to an otherwise formulaic structure. In order to characterize Moira's memoir as an autofiction, a literary space open to the creation of subjectivities and a social instrument for political vindication, this thesis takes into account discussions on the topics of identity and contemporaneity (HALL, 2011; BAUMAN, 2001; SIBILIA, 2008) as well as on autofictional writing (LEJEUNE, 2014; ARFUCH, 2010; FAEDRICH, 2014, 2015). Ultimately, the analysis of these narratives points up the following particularities of Moira's work: its hybrid aesthetic; the adaption process as it relates to its both editions (2016 and 2018); and her individual voice and how it is prone to collectivity.

**Keywords:** Autofiction; Self-writing; Travesti; Prostitution.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	8
1. SOBRE IDENTIDADE(S) E CONTEMPORANEIDADE.....	15
1.1 Identidade e pós-modernidade: conceitos e contradições.....	15
1.2 Identificação e autoconstrução.....	27
2. AUTORREPRESENTAÇÃO EM TEMPOS DE HÍBRIDO: A AUTOFICÇÃO .....	35
2.1 Da autobiografia à autoficção .....	35
2.2 Autoficção como orientação discursiva .....	48
3. ANÁLISE DE <i>E SE EU FOSSE PURA</i> (2018), DE AMARA MOIRA.....	55
3.1 Primeiros olhares .....	55
3.2 As mudanças .....	63
3.3 Tecendo identidades.....	70
3.3.1 A voz, as vozes.....	77
3.4 O caráter autoficcional.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	102



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Brasil é o país que mais mata pessoas trans<sup>1</sup> no mundo. Segundo dados da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), no ano de 2019 foram 124 assassinatos – número que pode ser expressivamente maior, haja vista que a associação aponta a existência de uma subnotificação desses homicídios. Do total de episódios oficialmente registrados, em apenas 8% dos casos o suspeito foi identificado e em somente 7% o assassino foi preso. Com relação às vítimas, 97,7% eram mulheres trans e travestis<sup>2</sup>, dentre as quais a maioria tinha a prostituição como fonte de renda. Sobre a natureza dos homicídios, são frequentes os crimes com requintes de crueldade (BENEVIDES & NOGUEIRA, 2020).

A expectativa de vida de uma pessoa trans no Brasil é de somente 35 anos – em contrapartida, a de uma pessoa cisgênera (ou seja, pessoa que não é trans) é de aproximadamente 75 anos (BENEVIDES & NOGUEIRA, 2020, p. 32). Entendemos que uma série de fatores levem a esse cenário alarmante. Em primeiro lugar, a existência de uma LGBTQfobia<sup>3</sup> estrutural enraizada em nossa sociedade, atravessando diferentes esferas sociais. Em segundo, a evidente naturalização do transfeminicídio, assassinato de mulheres trans e travestis, motivado pelos discursos de intolerância e de ódio. Em terceiro lugar, a ausência de políticas públicas efetivas para a proteção da comunidade LGBTQ+, especialmente no que diz respeito aos direitos das pessoas trans, sua segurança e seu acesso à educação e ao mercado de trabalho.

Uma das consequências dessa violência estrutural contra indivíduos LGBTQ+ no país apresenta-se de forma mais “discreta” e sofisticada do que a violência física e os homicídios já mencionados. Trata-se de uma violência simbólica (FERNANDES & SCHNEIDER, 2016), percebida, ora pela criação e veiculação de imagens estereotipadas sobre essas identidades, ora pelo total apagamento da existência

---

<sup>1</sup> Empregaremos a expressão “pessoas trans” como termo hiperônimo para uma vasta gama de identidades construídas a partir da não conformidade de sujeitas e sujeitos com a identidade de gênero que lhes foi atribuída ao nascer.

<sup>2</sup> “Pessoas que foram identificadas como sendo pertencentes ao gênero masculino no nascimento, mas que se reconhecem como pertencentes ao gênero feminino e tem expressão de gênero feminina, mas não se reivindicam como mulheres da forma com que o ser mulher está construído em nossa sociedade” (BENEVIDES & NOGUEIRA, 2020, p.11).

<sup>3</sup> A sigla LGBTQ+ refere-se à comunidade formada por Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e *Queers*, e o sinal gráfico de “+” sinaliza as muitas outras expressões de gênero e de sexualidade possíveis. A palavra “LGBTQfobia” refere-se às formas de violência contra membros dessa comunidade.

dessas representações em diferentes esferas discursivas, como no cinema, na televisão e na literatura.

Ainda que essa violência simbólica seja de natureza diversa dos casos de agressão física, entendemos que também apresente certa brutalidade, pois ao esvaziar e ocultar a existência dessas identidades, ou ao criar e perpetrar estereótipos distorcidos e estigmatizantes sobre as mesmas, acaba por retroalimentar os discursos de ódio que desembocam, em última instância, em crimes como os mencionados na abertura deste texto.

Tendo em mente este quadro, e elaborando uma investigação acadêmica na área de Letras, o interesse deste trabalho é o de buscar como uma *voz autoral* de dentro dessa comunidade se construiria em um processo de autorrepresentação, o que ela teria a dizer sobre essas violências, e de que forma ela colocaria em xeque os muitos estereótipos consolidados em artefatos culturais.

Assim sendo, a presente dissertação de Mestrado centra-se no estudo da obra *E se eu fosse puta*<sup>4</sup> (2018), de autoria de Amara Moira (1985 – ). A autora, nascida em São Paulo, é travesti, Doutora em Letras pela Unicamp, ativista LGBT, escritora, professora de Literatura, e foi profissional do sexo<sup>5</sup> ou, como a narradora de seu livro se apresenta, “travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora” (MOIRA, 2018, p. 19).

O livro consta de uma coletânea de narrativas originalmente publicadas em *blog*, nas quais se lança mão de recursos de ficionalização do “eu” para recompor a trajetória pessoal de Amara, narradora-personagem, discutindo o preconceito e a violência sofridos pelas pessoas trans e travestis, e denunciando o desamparo e a opressão sociais que levam muitas dessas sujeitas para a prostituição. Contudo, simultaneamente, a narradora propõe uma subversão do imaginário sobre o trabalho sexual, apresentando-o como uma possibilidade de existência e de trabalho dignos para as profissionais do sexo:

---

<sup>4</sup> A primeira edição da obra data de 2016 e constava com o título *E se eu fosse puta*. Fazemos, aqui, referência à edição mais atual da obra (2018). Uma discussão sobre a mudança do título tem espaço no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>5</sup> A expressão é empregada por Moira como sinônimo de prostituta, realçando tratar-se de uma relação profissional. Algumas autoras (SIQUEIRA, 2013; PRADA, 2018) lembram que, em outros contextos, “profissional do sexo” pode referenciar outras profissões, como atrizes/atores de filmes pornográficos, *strippers* etc.

“Destino Amargo”, Amara Moira: eis o que és, eis o que significa. Um nome, o meu nome, mas ninguém o diz. Sonoro, alegre talvez, como a cara que faço ao receber proposta de um oral por dez, completo vinte. Atender na rua é o que dá, coisa que aprendi de cara. Travesti rondando os trinta, mas se dizendo vinte, militante LGBT, feminista, escritora, doutoranda em teoria literária pela Unicamp nas horas vagas: e puta. “E puta”, mas como?! Mas por quê?! Sem “mas”. Puta porque puta, puta porque quem sabe um dia. Já viu travesti professora, advogada, cientista, médica? Querem que eu seja a primeira, querem que um canudo de doutora me abra as portas do mundo, a única, diferentona: “venha, Amarinha, trabalhar conosco, te queremos tanto!”. E o telemarketing, salão de beleza? Antes puta, puta pelo menos me forço a escrever. Prefiro isso a ouvir desaforo oito horas por dia no telefone ou fazer unha e cabelo de madame com rei na barriga (MOIRA, 2018, p. 30).

Meu primeiro contato com a obra de Moira deu-se através do grupo de pesquisa “Vozes marginais na literatura brasileira dos anos 60 ao presente”, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Paiva Coronel, na Universidade Federal do Rio Grande. Naquele momento, investigava as representações da prostituição na literatura brasileira, e o encaminhamento da pesquisa levou-me à necessidade de buscar textos de teor autobiográfico. Assim, tive contato com as obras *O doce veneno do escorpião*, de Bruna Surfistinha (2005), *O manuscrito de Sônia*, de Mariana Brasil (2014) e, finalmente, com a 1ª edição da obra de Amara Moira, então intitulada *E se eu fosse puta* (2016), cujas particularidades e hibridez motivaram-me a aprofundar a análise durante meus estudos enquanto aluno do Mestrado em História da Literatura pela mesma Universidade.

É difícil classificar a obra de Moira dentro de um gênero literário tradicional. Devido a sua estrutura fragmentada e diversa, o conjunto de narrativas poderia ser analisado como diário virtual (uma vez que, primeiramente, os textos foram publicados em um *blog*), como memórias, relato testemunhal, autoficção ou mesmo como autobiografia. Em duas oportunidades, através de trabalhos apresentados na XVI e na XVII Mostras de Produção Universitária da Universidade Federal do Rio Grande (2017 e 2018, respectivamente), busquei demonstrar a coexistência de traços autobiográficos, de teor testemunhal e de construção autoficcional na obra.

Até o presente momento, a autora conta com três obras publicadas: além da já mencionada, que conta com as edições/versões de 2016 e de 2018, há o livro também autobiográfico *Vidas trans: a coragem de existir* (2017), escrito em coautoria com outros três escritores também transgêneros: Márcia Rocha, Tarso Brant e João W. Nery. Em 2018, Amara Moira contribuiu para uma antologia de poemas sobre HIV/Aids, intitulada *Tente entender o que tento dizer*, organizada por Ramon Nunes

Mello. A escritora é colaboradora no portal de notícias Mídia Ninja e, periodicamente, publica textos de crítica literária no Suplemento Pernambuco, jornal sobre literatura de alcance nacional, nos quais propõe um resgate de outras obras de autores trans.

Em virtude da recente produção literária da autora, há, ainda, poucos estudos acadêmicos sobre as narrativas de Amara Moira. Destacamos três textos críticos.

O artigo de Leocádia Chaves, intitulado “Fronteiras deslocadas: gênero e sexualidade na escrita autobiográfica de *E se eu fosse puta*, de Amara Moira” (2017), está vinculado a um projeto de tese de Doutorado em andamento pela Universidade de Brasília e explora as questões de autoria e subversão na referida obra. Segundo Chaves, o texto de Moira é “uma escrita ambivalentemente tecida com fios de dor e prazer que não revela apenas a si mesma, mas sobretudo, uma sociedade precária” (CHAVES. 2017, p. 02). A pesquisadora aponta que Moira proporciona, em sua escrita, uma desconstrução do conceito tradicional de autobiografia, a fim de, simultaneamente, reivindicar sua existência transgressora e revelar um outro, propondo uma análise crítica das masculinidades e posicionando-se contra todo e qualquer dualismo, sejam eles preceitos morais ou mesmo o conceito de verdade atribuído a um texto dito autobiográfico.

Já no artigo “Da prostituta-escritora à escritora-prostituta, uma leitura de *E se eu fosse puta?*, de Amara Moira” (2017), o autor Daniel Moreira analisa as representações do ato da escrita como tema transversal da obra. Em seu texto, Moreira compara as narrativas de Moira com outras obras autobiográficas escritas por profissionais do sexo, destacando que o grande diferencial de *E se eu fosse puta* (2016) é que a escrita não aparece como um elemento em segundo plano, ou como um tópico menor em relação às discussões sobre a prostituição. Ao contrário, as vivências como escritora e como prostituta interligam-se e parecem se legitimarem mutuamente. A questão-chave da obra de Moira, para o pesquisador, é a construção dessa voz narrativa, de uma personagem puta-escritora:

“Todavia, o que chama a atenção, o que torna o texto da autora distinto daqueles de seus pares, é que Amara vai criar para si uma identidade narrativa, cuidadosamente trabalhada, que busca ultrapassar representações planas, simplórias, ou seja, ela não deseja se representar como “apenas prostituta” ou “apenas travesti”. Não que isso representasse, em si, qualquer problema, mas a autora parece desejar ser lida em sua complexidade e multiplicidade. De todo modo, a identidade narrativa que Amara cria para si é, antes de qualquer coisa, a de uma escritora, que tem um verdadeiro projeto memorialístico e que direcionaria seu olhar para a prostituição especialmente

como uma fonte de narrativas para alimentar sua própria escrita (MOREIRA, 2017, p. 787).

Por fim, é válido mencionar a resenha de Adenize Franco e Luiz Henrique Soares, publicada em 2018 na revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, da Universidade de Brasília, texto que aborda o caráter desconstrutivo e político das narrativas de Amara Moira. Conforme os autores, a cada capítulo da obra, a narradora-personagem acaba se “(des)construindo na/pela linguagem, demonstrando o poder das palavras e as relações que ela estabelece. Ao mesmo tempo, é um exercício de alteridade, uma provocação às normas e à linguagem canônica, higienizada e bem comportada [sic]” (FRANCO; SOARES, 2018, p. 433).

A presente investigação justifica-se por três razões distintas. Primeiramente, pela inexpressiva produção teórica existente sobre a obra de Amara Moira, a qual, em razão de sua recente publicação, tampouco consta em manuais de História da Literatura.

Em segundo lugar, por acreditamos que este trabalho contribua para as pesquisas acerca da relação entre sujeitos<sup>6</sup> socialmente marginalizados e literatura; neste caso, das travestis e mulheres trans cujas representações são frequentemente distorcidas ou apagadas. Nesse sentido, acreditamos que seja pertinente analisar o olhar crítico que Moira tece em suas narrativas sobre a realidade social desses sujeitos.

Em terceiro lugar, a presente dissertação de Mestrado contribui, também, para as discussões acerca das variações autoficcionais e autobiográficas na contemporaneidade, tendo em vista que há, ainda, muitos debates sobre os conceitos de autoficção e sobre suas novas possibilidades formais. É um ponto nevrálgico em nossas justificativas, tendo em vista que as produções teóricas levantadas sobre a obra de Moira não a abordam a partir das teorias da autoficção, e que esta seja a primeira dissertação de Mestrado dessa natureza da qual tenhamos conhecimento.

Almejamos com esta pesquisa perceber de quais maneiras a obra *E se eu fosse pura* (2018), de Amara Moira, poderia ser entendida como um reflexo do processo de hibridização e fragmentação identitária do sujeito contemporâneo, e como esse fenômeno seria perceptível através da tessitura narrativa de uma obra autoficcional.

---

<sup>6</sup> Empregaremos o vocábulo “sujeito” e sua flexão no feminino numa relação sinonímica com “pessoa” e “indivíduo”, e não a partir de uma concepção filosófica específica, uma vez que o debate acerca desse conceito desdobra-se ao longo desta investigação.

Para tanto, temos como objetivos específicos: (I) identificar quais são os recursos ficcionais de autorrepresentação que a autora usa para circunscrever-se em uma instância literária (e, portanto, ficcional), estratégias essas que dão o valor biográfico ao texto, tais como a relação entre autor, narrador e personagem, as descrições espaciais etc.; e (II) analisar quais são as representações que Amara (narradora e personagem) faz de si, centrando a análise nas construções sobre ser travesti e ser prostituta. Das facetas a serem analisadas no texto de Moira, interessa-nos descobrir de que maneira elas são indissociáveis, e de que forma essa obra estabelece um diálogo com outras vozes que discorrem sobre essas temáticas.

Tendo estabelecido os objetivos de nossa investigação, formulamos três questões norteadoras que orientam nosso trabalho. São elas: (I) Como a obra *E se eu fosse pura* (2018) é esteticamente constituída? E quais são as estratégias empregadas para criar o efeito de autorrepresentação? (II) Quais são as representações nela construídas sobre os temas identidade travesti e prostituição? E qual a importância dessas representações? Por fim, (III) como *E se eu fosse pura* poderia ser entendida a partir das discussões sobre a construção das subjetividades contemporâneas e as possibilidades autoficcionais?

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro, intitulado “Sobre identidade(s) e contemporaneidade” aborda as mudanças históricas do conceito de “identidade”, como pontua Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2011). Além do teórico, recorreremos a Jair Santos (1990), Néstor Garcia Canclini (2008) e Zygmunt Bauman (2001; 2005) para investigar a natureza daquilo que chamamos “contemporaneidade”, e de que forma a noção de sujeito é entendida na atualidade. Nesse sentido, as investigações de Paula Sibilia em *La intimidad como espectáculo* (2008) contribuem significativamente para pensarmos o papel das narrativas nas construções identitárias, e em como as novas tecnologias se relacionam a esse processo.

O segundo capítulo, intitulado “Autorrepresentação em tempos de híbrido: a autoficção” aborda o surgimento do conceito de autoficção, tomando como marco as investigações de Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2014). Para explicar como os limites do conceito de Lejeune provocaram um debate que levou à criação e ampliação do conceito de autoficção, recorreremos à obra *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, passando pelas contribuições de Serge Doubrovsky e de Vincent Colonna. Como conceitos fundamentais nesta

pesquisa, exploramos as investigações sobre a autoficção propostas pela pesquisadora brasileira Anna Faedrich (2014; 2015) e pela teórica argentina Leonor Arfuch, cuja obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010) apresenta uma metodologia de análise da construção de um texto de valor (auto)biográfico / autoficcional.

O terceiro e último capítulo da dissertação intitula-se “Análise de *E se eu fosse pura* (2018), de Amara Moira”, e divide-se em quatro subcapítulos. O primeiro aborda os aspectos formais da obra, tais como a coexistência de diferentes gêneros literários/textuais. No segundo subcapítulo, identificamos mudanças significativas entre as edições das obras de 2016 e 2018. No terceiro, por sua vez, tecemos uma análise sobre as representações identitárias construídas por Moira no que tange às identidades travestis e às representações das profissionais do sexo, propondo um constante diálogo entre a obra analisada e a contribuição de outras vozes identificadas com esses espaços. Finalmente, no último subcapítulo, buscamos sintetizar e concluir sobre quais circunstâncias dá-se o caráter autoficcional em *E se eu fosse pura*, e de que forma esse caráter se articula com um processo de construção das subjetividades contemporâneas.

## 1. SOBRE IDENTIDADE(S) E CONTEMPORANEIDADE

### 1.1 Identidade e pós-modernidade: conceitos e contradições

*identidade* [Do lat. tard. *identitate*]. S. f.

1. Qualidade de idêntico (...)
2. Conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa: nome, idade, estado, profissão, sexo, defeitos físicos, impressões digitais, etc.
3. O aspecto coletivo de um conjunto de características pelas quais algo é definitivamente reconhecível, ou conhecido (...) (IDENTIDADE, 2010, p. 1118, grifo do autor).

Ao buscarmos a definição da palavra “identidade” em um dicionário e ao nos depararmos com o verbete aqui transcrito, uma série de inquietações poderiam nos surgir. Primeiramente, mesmo que o verbete em questão encontre-se em um dicionário contemporâneo, um leitor poderia desconfortar-se com o emprego de certas expressões, como o uso de “defeitos físicos” para se referir a sujeitos que, hoje, de forma menos estigmatizante, são denominados como portadores de necessidades especiais. Ou, ainda, o leitor poderia estranhar a listagem do vocábulo “sexo” como um demarcador identitário, já que as discussões travadas na contemporaneidade já estabeleceram que há uma dicotomia entre os termos “sexo” (sexo biológico, genitália) e “gênero” (identidade e performance).

Uma outra forma de inquietação acontece pela própria tentativa do verbete de condensar um fenômeno tão complexo e com tantas implicações, como é a “identidade”, em poucas linhas. Vejamos: a primeira definição, “qualidade de idêntico”, não nos serve para entender a identidade humana: ter uma identidade não é ser igual ao outro, e, se mesmo assim o fosse, logo ninguém possuiria uma identidade, uma vez que não há indivíduos iguais (nem mesmo gêmeos univitelinos o são).

A segunda definição apresentada traz, efetivamente, um conceito de identidade relacionado a humanos; contudo, também apresenta seus limites. Primeiro, há uma menção a um “conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa”, e uma listagem de itens que formariam esse conjunto, que vai do nome até às impressões digitais. À primeira vista, temos um problema sintático e semântico: se “próprios e exclusivos” se refere a “caracteres”, temos uma contradição, já que muitas pessoas partilham dos mesmos nomes, profissões, sexos (e gêneros) e assim em diante. O único item listado que é, de fato, exclusivo de um só indivíduo são as impressões digitais (mesmo gêmeos idênticos têm digitais distintas). Ainda, se a intenção do verbete era postular que são os *conjuntos de caracteres* que são *próprios e exclusivos*



*de uma pessoa*, nesse caso poderíamos reduzir “identidade” apenas às impressões digitais, já que, mais uma vez, é plenamente possível que duas ou mais pessoas partilhem de semelhança em todos os outros itens listados.

A terceira definição apresentada, todavia, traz um ponto a ser pensado e que, de certa forma, será retomado nas próximas páginas: a ideia de que “identidade” se refira ao modo como algo (ou alguém) é “reconhecível, ou reconhecido”. Percebe-se, ainda, a existência de uma contradição entre a segunda e a terceira entrada do verbete: enquanto a segunda projeta o significado de identidade para os fatores *inerentes ao sujeito*, a terceira entrada lança luz à presença de um *outro*, a quem caberia o processo de reconhecer o sujeito, de identificá-lo.

Obviamente, a reflexão até aqui proposta não tem o interesse de julgar os méritos do dicionário em questão, uma vez que a obra cumpre, conforme as limitações de seu gênero discursivo, com o papel de organizar alguns dos possíveis sentidos denotativos de um vocábulo de uma dada língua. Nossa intenção é, de fato, lançar luz à complexidade que há no entorno da palavra “identidade”, que pode assumir sentidos diversos, ou mesmo contraditórios, conforme diferentes áreas (Antropologia, Psicanálise, Sociologia, etc.) tentam abordar esse tema e delimitar conceitos. Aqui, lançaremos mão, de forma breve, das visões de alguns teóricos sobre o tópico “identidade” relacionado a humanos, dando ênfase às discussões que se aproximam do sujeito na contemporaneidade.

É Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2011), texto originalmente publicado em 1992, quem esclarece que o conceito de identidade tem mudado com o tempo, isto é, a maneira como os indivíduos se entendem como sujeitos relaciona-se profundamente com as transformações sociais e políticas de cada época. Hall propõe três distintas concepções identitárias associadas a diferentes contextos históricos: (a) o sujeito do Iluminismo, (b) o sujeito sociológico e (c) o sujeito pós-moderno (HALL, 2011, p. 10).

Com relação à primeira concepção, que o teórico situa historicamente entre os séculos XVI e XVIII, tem-se o surgimento do “sujeito moderno” que, em contraste com o pensamento medieval de subalternidade religiosa e política e de cristalização dos estratos sociais, é influenciado simultaneamente pelo antropocentrismo do Humanismo renascentista e pelos ideais racionais do Iluminismo (HALL, 2011, p. 26). Assim, nasce uma imagem de sujeito dotado de vontade própria, cujas

potencialidades seriam capazes de dissolver quaisquer prescrições sociais e religiosas. Um indivíduo responsável pelo seu destino, um “eu” caracterizado como

totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico a ele – ao longo da existência do indivíduo (HALL, 2011, p. 11-12).

Já sobre a primeira metade do século XX, Hall localiza uma segunda noção de identidade, diretamente influenciada pelos estudos darwinianos e pelo desenvolvimento de Ciências Sociais, como a Psicologia e a Sociologia. O sujeito passa a ser percebido a partir da interação com o social; permanece a ideia de identidade como um núcleo estável do indivíduo, mas admite-se que uma série de relações entre esse indivíduo e outros também moldaria sua identidade.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2011, p. 12).

Comparando as duas concepções identitárias, é notável que a primeira apresenta uma visão de identidade cujos centro e características partem do próprio sujeito, enquanto a segunda propõe um diálogo entre esse sujeito e o meio em que ele vive, sua relação com outras coletividades possíveis. A partir dessa segunda concepção formulada por Hall, seria possível exemplificarmos através das noções de nação, classe e gênero: elementos identitários coletivos, mas sentidos e interpretados individualmente. Contudo, como pontua o teórico, nesse momento ainda não há a percepção da descentralização do sujeito – fenômeno que pautará a terceira concepção de identidade abordada pelo autor. Logo, poderíamos afirmar que o sujeito sociológico percebe-se como parte de um coletivo, mas que não há uma densa complexificação dessas identidades: entender-se como brasileiro, sujeito de classe média e mulher, por exemplo, implicaria entender essas identidades como sólidas e

suficientes para a (auto)identificação dos sujeitos, e não como uma gama de relações complexas e mesmo conflitantes.

Uma série de transformações sociais culmina na terceira interpretação do termo identidade, atravessada pelo que Hall chama de “crise de identidade” (HALL, 2011, p. 09) ou de descentralização do sujeito – em outras palavras, a sensação de perda da integridade identitária, uma vez que marcadores tidos como fixos e estáveis, tais como os nacionalismos, não são mais suficientes para determinar o que cada sujeito é ou *acredita ser*.

Dos elementos elencados por Hall como causadores do descentramento identitário que culminará na concepção identitária contemporânea, citaremos três. Primeiramente, a produção teórica de Karl Marx que, embora datada do século XIX, conforme Hall, é reinterpretada a partir de 1960, mostrando que o indivíduo não possuiria efetiva autonomia diante da sociedade, mas sim precisaria dobrar-se às macroestruturas, tais como as condições materiais legadas por gerações passadas (HALL, 2011, p. 35).

Segundamente, Hall menciona os estudos freudianos sobre o inconsciente, que dissolveriam o mito da Razão como elemento primordial constituinte do sujeito, já que as descobertas de Freud mostrariam que fatores identitários importantes, como a sexualidade, estavam ligadas a uma área que o indivíduo não teria plena consciência e controle.

Finalmente, o teórico também cita, como elemento de descentralização dos construtos identitários tradicionais, o surgimento dos movimentos feministas, a partir da década de 60; movimentos que, segundo Hall, começaram debatendo as desigualdades entre mulheres e homens, mas cuja discussão tomou corpo até chegar a um debate político e teórico sobre a construção discursiva de gêneros e sexualidades e o sistema político de opressão a diversas minorias, sejam elas raciais, sexuais, étnicas, entre outras (HALL, 2011, p. 45).

Nesse contexto, impossível não citar, ainda que brevemente, a produção da teórica feminista Simone de Beauvoir (1908-1986), amplamente reconhecida por sua obra *O Segundo Sexo*, em que consta a máxima "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher (BEAUVOIR, 2016, p. 11). Incontornável, também, é a contribuição da filósofa Judith Butler, para quem não só as identidades de gênero, mas também a própria sexualidade, são efeitos de linguagem, afirmando que não são os sujeitos que produzem os discursos, mas sim os discursos que, por sua vez, formatam os sujeitos.

Segundo a pesquisadora Sara Salih, ambas Beauvoir e Butler, salvo suas particularidades, parecem convergir para a ideia de que "o gênero é um processo que não tem origem nem fim, de modo que é algo que 'fazemos', e não algo que 'somos'" (SALIH, 2018, p. 67).

Todos esses marcos acabaram por dissolver formas de pensamento tradicionais e acabaram por colocar em xeque as noções cristalizadas de identidade, uma vez que tais discussões revelaram que o sujeito *não mais era*, mas que *acreditava ser* algo que não passava de uma abstração, de um construto discursivo. É essa crise identitária, essa descentralização do conceito de identidade, que nos faz chegar à terceira formulação sobre o tema feita por Hall, a qual se aplicaria à contemporaneidade.

Para esta terceira concepção, o teórico dá a denominação de "sujeito pós-moderno" (HALL, 2011, p. 10). Antes de adentrarmos às reflexões propostas diante desse conceito, faz-se necessário pontuar que há um debate no entorno da expressão "pós-modernidade". Primeiro, precisamos compreender ao que se refere essa expressão.

Em *O que é pós-moderno*, o pesquisador Jair Ferreira dos Santos busca elaborar tanto um conceito quanto um panorama das características da chamada pós-modernidade, ilustrando quais são as mudanças do cotidiano, das relações interpessoais e da produção artística nesse dado contexto. Nas primeiras páginas da obra, publicada em 1990, Santos propõe uma síntese:

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela *tecnociência* (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural (SANTOS, 1990, p. 07-08, grifo do autor).

A partir da definição dada, o autor começa a esmiuçar como transformações tecnológicas e culturais atribuídas à pós-modernidade atravessam diferentes esferas: na economia, pelo deslocamento do foco na produção de bens à de serviços, e pela mercantilização da informação como produto; na vida privada, pela onipresença da tecnologia, através de diversos facilitadores, contudo com uma saturação de

informações; e na Arte, pelo impacto do pensamento niilista, pela morte das vanguardas e o reaproveitamento de ideias, tal como se dá na sátira e no pastiche (SANTOS, 1990, p. 9 – 10). Como se percebe pelo final do excerto apresentado, o autor mostra certa indecisão sobre o caráter do fenômeno pós-moderno, potencialmente “decadência ou renascimento cultural”. Contudo, em nossa leitura da obra de Santos, predomina a impressão de uma valoração negativa do panorama construído pelo teórico<sup>7</sup>.

Ainda mencionando a presença das tecnologias da informação na vida dos sujeitos pós-modernos, Santos destaca que o fenômeno mais notável seria a apropriação do “real” pelas mídias, que recriariam um simulacro, uma nova forma de realidade, o que o autor chama de “hiper-real”:

Simular por imagens como na TV, que dá o mundo acontecendo, significa apagar a diferença entre real e imaginário, ser e aparência. Fica apenas o simulacro passando por real. Mas o simulacro, tal qual a fotografia a cores, embeleza, intensifica o real. Ele fabrica um *hiper-real, espetacular*, um real mais real e mais interessante que a própria realidade [...]

O ambiente pós-moderno significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo. Uma reportagem a cores sobre os retirantes do Nordeste deve primeiro nos seduzir e fascinar para depois nos indignar. Caso contrário, mudamos de canal. Não reagimos fora do espetáculo (SANTOS, 1990, p. 12-13, grifo do autor).

Obviamente, o texto de Santos foi produzido na década de 90, logo a televisão era entendida pelo autor como o grande criador e difusor de simulacros; já uma leitura às luzes do século XXI poderia facilmente elencar a Internet como principal meio criador de “novas realidades”. Voltaremos a este tópico adiante.

Assim sendo, com relação à formação identitária dos sujeitos nesse contexto, Santos apresenta como características transversais a “desreferencialização do real”, a partir desse processo de produção de simulacro perpetrado pelas tecnologias midiáticas, e a “dessubstancialização do sujeito” (SANTOS, 1990, p. 16), nada mais

---

<sup>7</sup> Aqui, citamos dois momentos que corroboram nossa interpretação de que o autor condene a pós-modernidade. Primeiro, pela crítica que o teórico faz ao sujeito pós-moderno que, diante da dissolução de certezas religiosas, teria se entregado vertiginosamente ao consumismo e ao individualismo (SANTOS, 1990, p. 10 – 11). Segundo, pela afirmação de que esse sujeito não é socialmente engajado, uma vez que, ao invés de lutar por um ideal único, abraçaria múltiplos ideais, como a Ecologia e o Feminismo, que o teórico considera “participações brandas, frouxas, sem estilo militante, com metas a curto prazo, e onde há expressão pessoal” (SANTOS, 1990, p. 29). Discordamos totalmente do autor neste último quesito, pois cremos que o engajamento nas chamadas micropolíticas seja de extrema importância e esteja profundamente relacionado à busca de um bem maior coletivo.

do que o processo de o processo de descentralização, aqui já apresentado pela visão de Hall.

No entendimento do autor de *O que é pós-moderno*, o sujeito pós-moderno é qualificado como consumista, hedonista e narcisista (SANTOS, 1990, p. 86 – 87), atravessado por um individualismo profundo. A expressão pessoal valeria mais do que discussões de interesse público, e o indivíduo buscaria a “hiperprivatização da vida”, ou seja, motivaria sua existência quase que exclusivamente pela satisfação das necessidades individuais, como o aprimoramento pessoal e o lazer (SANTOS, 1990, p.91).

Já no encerramento de sua obra, o teórico defende que a chamada crise identitária seja causada pelo esfacelamento da identidade em diferentes frações, em detrimento de se ter uma identidade única e sólida. A crise, segundo Santos, surgiria quando se troca o “ser um *ou* outro” pelo “ser um e outro”, o que, na opinião do autor, levaria a um sujeito com diversas identidades “rasas” e possivelmente incoerentes entre si<sup>8</sup> (SANTOS, 1990, p. 110). O autor sintetiza as condições apresentadas até então como um grande mal-estar causado pela pós-modernidade:

Quanto à condição pós-moderna, aí o buraco é mais embaixo. Condição quer dizer: como é que as pessoas sentem e representam para si mesmas o mundo onde vivem. Ora, a condição pós-moderna é precisamente a dificuldade de sentir e representar o mundo onde se vive. A sensação é de irrealidade, com vazio e confusão. Só se fala em desencanto, desordem, descrença, deserto. É como se a lógica e a imaginação humana falhassem ao representar a realidade, e alguma coisa estivesse se esvaziando, zerando (SANTOS, 1990, p. 108).

Acreditamos que o quadro apresentado pelo autor, embora tenha aqui sido resumido, nos auxilie a refletir sobre algumas das transformações que atravessam a chamada “pós-modernidade”, assim como revele algumas das características identitárias atribuídas a esses sujeitos que serão exploradas por outros autores. Uma vez desenhado este primeiro panorama, passemos agora a outros teóricos que adensam o debate, no que concerne duas questões cruciais: ainda que se admita a

---

<sup>8</sup> Um exemplo dessa complexidade identitária nos é dado por Hall (2011, p. 19-20), ao comentar o caso de um juiz negro norte-americano, politicamente conservador, acusado de assédio sexual por uma mulher negra, então funcionária de posição hierárquica inferior a sua. Segundo Hall, as diversas características identitárias dos sujeitos envolvidos mobilizaram a população norte-americana de maneiras distintas.

ideia de uma “pós-modernidade” como fenômeno social, tecnológico e cultural, (1) essa alcunha seria precisa? (2) Se sim, qual seria o seu escopo?

Ambos os questionamentos parecem ser contemplados por Néstor Garcia Canclini em *Culturas híbridas* (2008), obra em que o teórico examina as condições de produção e de circulação de artefatos culturais na América Latina contemporânea. Com relação à expressão “pós-modernidade”, Canclini problematiza: haveria a Modernidade se concluído de fato, para podermos afirmar estarmos vivendo em uma outra época após aquela? Para o autor, parece que não. Assim, embora empregue a expressão em sua obra, o pesquisador deixa claro não pensar no termo como uma nova fase histórica que se segue ao mundo moderno, mas sim como uma visão de mundo, “como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele [o mundo moderno] armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se” (CANCLINI, 2008, p. 28).

A segunda crítica postulada por Néstor Canclini ao conceito de pós-modernidade trata da validade desse conceito para a América Latina. Seu argumento é de que a chamada “pós-Modernidade” apresenta duas facetas: o modernismo (face filosófica e discurso estético) e a modernização (processo de otimização das estruturas sociais, através de reformas e do emprego das tecnologias) e, conforme o autor, na América Latina, “tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (CANCLINI, 2008, p. 67). Embora o Modernismo, enquanto escola de pensamento e de produção estética, efetivamente tenha ocorrido, o mesmo não se deu em passo igual às transformações sociais. Logo, Canclini conclui que seria incoerente discutir sobre uma “pós-modernidade” geral, uma vez que há um notável contraste no nível de desenvolvimento dos povos<sup>9</sup>:

O peso cotidiano dessas “deficiências” faz com que a atitude mais frequente perante os debates pós-modernos seja, na América Latina, a subestimação irônica. Para que vamos ficar nos preocupando com a pós-modernidade se, no nosso continente, os avanços modernos não chegaram de todo nem a todos? Não tivemos uma industrialização sólida, nem uma tecnificação generalizada da produção agrária, nem uma organização sociopolítica baseada na racionalidade formal e material que, conforme lemos de Kant a Weber, teria sido transformado em senso comum no Ocidente, o modelo de

---

<sup>9</sup> Um crítico que parece concordar com essa assertiva é Santos: “o pós-modernismo é coisa típica das sociedades pós-industriais baseadas na Informação — EUA, Japão e centros europeus. A rigor nada tem a ver com o Brasil, embora já se assista a um trailer desse filme por aqui” (SANTOS, 1990, p. 11, grifo do autor).

espaço público onde os cidadãos conviveriam democraticamente e participariam da evolução social (CANCLINI, 2008, p. 24).

Apesar das críticas ao conceito, Canclini parece concordar com os demais teóricos citados aqui até então, uma vez que também percebe que os conceitos tradicionais de identidades não mais cabem aos sujeitos contemporâneos. Tendo como objeto de análise a produção cultural, o teórico propõe como chave, tanto para a questão da arte quanto para a formação das identidades, o fenômeno da hibridação. Enquanto nas artes isso ocorre pela mescla das categorias do erudito, do popular e do massivo, na questão identitária muitas outras categorias são possíveis de serem cruzadas, gerando infinitos combos identitários:

Já não basta dizer que não há identidades caracterizadas por essências autocontidas e aistóricas, nem entendê-las como as formas em que as comunidades se imaginam e *constroem relatos sobre sua origem e desenvolvimento*. Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação (...) (CANCLINI, 2008, p. XXIII, grifo nosso).

A partir do exposto, fazemos duas observações: primeiro, acreditamos que as proposições do teórico aprofundem a discussão sobre a formação de identidades, uma vez que desloca seu olhar não mais para um conceito de identidade pronta, produto de um processo; mas sim coloque luz ao processo de hibridação como chave de formação identitária e como possível interesse de estudo. Segundo, ressaltamos que, mesmo que não seja possível caracterizar uma identidade pelas “formas em que as comunidades se imaginam e constroem relatos sobre sua origem e desenvolvimento”, a produção de narrativas sobre si assume um papel central na produção de identidades do século XXI, como se verá em breve.

Tendo considerado as críticas de Canclini, ficamos diante de um impasse: seria o conceito de pós-modernidade completamente inválido? Como poderíamos, então, denominar o processo de transformações tecnológicas e culturais que atravessam as duas primeiras décadas do século XXI? Como referir-se à concepção identitária dos sujeitos que vivem neste contexto histórico?



Quem parece lançar uma luz ao tema é Zygmunt Bauman, filósofo com uma vasta obra acerca do *ser* na contemporaneidade. Aqui, nos deteremos brevemente no que o teórico postula em *Modernidade líquida* (2001) e em *Identidades* (2005). Um dos principais diferenciais dessa produção teórica de Bauman é que o autor propõe uma reflexão ampla – porém não demasiadamente generalizada – sobre a contemporaneidade, fugindo de conceitos solidificados e de limitações teóricas. Ele lança mão da metáfora do *líquido* para explicar os tempos em que vivemos: um tempo de maleabilidade, fugacidade e constante transformação; logo, assim também deveria ser, na visão do autor, toda reflexão teórica que tentasse analisar o corrente período.

Com relação ao conceito de “pós-modernidade”, Bauman também parte do pressuposto de que não vivemos em um período diferente da modernidade, como se essa se tratasse de um ciclo finalizado. O filósofo propõe que ainda vivemos dentro da modernidade; contudo, uma nova fase dessa modernidade, uma época que é “moderna de um modo diferente” (BAUMAN, 2001, p. 36). Uma etapa “líquida”, ou “modernidade leve”, que substituiria uma etapa “sólida”, ou “modernidade pesada”. Sobre essa última, Bauman esclarece:

Essa parte da história, que agora chega ao fim, poderia ser chamada, na falta de nome melhor, de era do hardware, ou modernidade pesada – a modernidade obcecada pelo volume, uma modernidade do tipo “quanto mais, melhor”, “tamanho é poder, volume é sucesso”. Essa foi a era do *hardware*, a época das máquinas pesadas e cada vez mais desajeitadas, dos muros de fábricas cada vez mais longos guardando fábricas cada vez maiores que ingerem equipes cada vez maiores, das poderosas locomotivas e dos gigantescos transatlânticos. A conquista do espaço era o objetivo supremo – agarrar tudo o que se pudesse manter, e manter-se nele, marcando-o com todos os sinais tangíveis da posse e tabuletas de “proibida a entrada”. O território estava entre as mais agudas obsessões modernas e sua aquisição, entre suas urgências mais prementes – enquanto a manutenção de fronteiras se tornava um de seus vícios mais ubíquos, resistentes e inexoráveis (BAUMAN, 2001, p. 132, grifo do autor).

É na transição dos séculos XX e XXI que uma nova leva de transformações, principalmente na esfera das tecnologias da informação, distingue a segunda fase da modernidade: a época do *software* que, conforme Bauman, distingue-se da anterior pelas novas relações entre espaço e tempo. Se na etapa anterior o poder era profundamente relacionado à conquista do espaço, vive-se agora na era da instantaneidade (BAUMAN, 2001, p. 22), momento em que as tecnologias subvertem a dicotomia espaço *versus* tempo.

Assim, forma-se um complexo panorama que não encontra mais as mesmas dinâmicas estabelecidas na chamada modernidade pesada. Imaginemos o seguinte cenário: empresários de uma multinacional reúnem-se, cada qual em um distinto continente, através de videoconferência, para decidir ações que afetarão as diferentes unidades de produção de sua empresa, também espalhadas pelo globo. Grandes fábricas em que robôs produzem mais e em menos tempo o que antes demandaria expressivos contingentes humanos. Fatos que ocorrem e que são noticiados mundialmente, quase que simultaneamente, através das redes sociais. A possibilidade de “conhecer” os mais variados lugares, e mesmo de “adentrar” museus e instituições, sem sair de casa, apenas utilizando um computador ou *smartphone*.

O espaço perde seu significante político e o tempo acelera-se tanto que perde sua referencialidade. Certamente, ainda há disputas territoriais, principalmente pelo acesso de bens naturais – como o petróleo e a água potável, mas a estas “guerras” somam-se outras, de um novo caráter, menos tangível, como a disputa por mercados culturais – pensemos, por exemplo, no quase monopólio Hollywoodiano sobre a circulação de filmes e séries de televisão<sup>10</sup>. O espaço privado invade as discussões públicas, e ao sujeito cabe a responsabilidade pelo seu próprio bem-estar – em uma era de extrema individualização, distopias coletivas não são mais possíveis (BAUMAN, 2001, 74).

Ao sujeito que habita essa realidade tão incerta, fugaz e virtual, a identidade deixa de ser algo dado *a priori*, como qualquer forma de certeza, e passa a ser um elemento fabricado, “algo a ser inventado, e não descoberto” (BAUMAN, 2005, p. 21), cuja responsabilidade cai plenamente sobre o próprio indivíduo. Construir uma identidade, e assumi-la publicamente, trará bônus e ônus que cada sujeito deverá suportar individualmente. Através da máxima que afirma que, na modernidade líquida, “os seres humanos não mais ‘nascem’ em suas identidades” (BAUMAN, 2001, p. 40), Bauman descortina o caráter puramente virtual das identidades, abstrações, contudo, ainda necessárias diante dos dilemas existenciais da era do *software*:

Essa obra de arte que queremos moldar a partir do estofado quebradiço da vida chama-se “identidade”. Quando falamos de identidade há, no fundo de nossas mentes, uma tênue imagem de harmonia, lógica, consistência: todas as coisas que parecem – para nosso desespero eterno – faltar tanto e tão abominavelmente ao fluxo de nossa experiência. *A busca da identidade é a*

---

<sup>10</sup> Retomamos Canclini, no que o autor afirma que a globalização, além de integrar, também segrega e exclui (CANCLINI, 2008, p. XXXI).

*busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme.* Lutamos para negar, ou pelo menos encobrir, a terrível fluidez logo abaixo do fino envoltório da forma; tentamos desviar os olhos de vistas que eles não podem penetrar ou absorver. Mas as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se. Então há necessidade de outra tentativa, e mais outra – e isso só é possível se nos aferrarmos desesperadamente a coisas sólidas e tangíveis e, portanto, que prometam ser duradouras, façam ou não parte de um conjunto, e deem ou não razões para que esperemos que permaneçam juntas depois que as juntamos (BAUMAN, 2001, p. 97, grifo nosso).

Além de admitir as identidades como construções, Bauman as pensa como múltiplas e fragmentadas, tendo cada indivíduo uma gama de possibilidades às quais possa recorrer conforme a necessidade. O filósofo propõe que, diferente de um jogo de quebra-cabeças, em que as peças devem ser reordenadas para que se atinja uma imagem final já conhecida, o processo de formação das identidades difere no sentido de que não há um produto final, mas uma série de tentativas e enganos, de testes para perceber quantas variáveis são possíveis, e quais delas agradam / atraem o sujeito. Em outras palavras, tentar construir o máximo com os meios que há, tal qual faria um *bricoleur* (BAUMAN, 2005, p. 55).

O teórico explora os efeitos dessa complexidade identitária na vida em sociedade, ao apontar que o exercício da civilidade requereria uma série de “máscaras sociais” (BAUMAN, 2001, p. 112). Uma das facetas do jogo das identidades que apresenta é o fenômeno da mobilização de indivíduos por motivos, a princípio, corriqueiros e banais, o que o teórico denomina fazer parte de uma “comunidade guarda-roupa”: assim, diante de um escândalo envolvendo uma celebridade, ou do lançamento de um popular de filme de ação, contingentes humanos, principalmente através das redes sociais, se manifestam publicamente, apoiando ou rejeitando o acontecimento e, de certa forma, participando daqueles “eventos”, como que vestindo uma identidade temporária (BAUMAN, 2005, p. 37).

Assim, é sob o signo da ambivalência que o autor descreve a identidade do sujeito da modernidade líquida, sujeito este que experimenta com diversas facetas identitárias, escolhendo as que melhor lhe cabem ou que lhe são mais atraentes. Nem todos, contudo, detêm esse poder de escolha, e assim se forma um processo em que, como pensa o teórico, o jogo das identidades também exclui, uma vez que sujeitos cujas identidades são socialmente marginalizadas estariam em constante desvantagem nas mais variadas esferas da vida social. Bauman pontua que caberia

a esses sujeitos o coletivismo como estratégia de resistência e de sobrevivência, para aqueles que não detêm o poder de assumir novas identidades não estigmatizadas (BAUMAN, 2001, p. 42). Embora o autor não explore esse ponto, acreditamos que também haja a possibilidade desses sujeitos não quererem assumir “outras máscaras”, mas sim *desestigmatizar* as identidades que já construíram e com as quais se identificam.

Diante da contribuição dos referidos teóricos, fica a certeza de que o cenário atual é de intensas contradições, e em virtude disso ocorre a dificuldade em criar um conceito sólido que o abarque. O que se conclui é que se trata de uma nova fase da Modernidade, mas não sua superação total; cujas transformações invadem distintas regiões do planeta, atravessando várias camadas sociais, mas sendo perceptíveis de forma não coesa e desigual. Assim, confortamo-nos, por ora, com expressões como “modernidade líquida”, “modernidade leve”, ou mesmo “contemporaneidade” e “sujeito contemporâneo”, mesmo cientes de sua falibilidade.

## 1.2 Identificação e autoconstrução

*Eu é uma ficção.*  
Nancy Houston

Uma vez tendo compreendido a evolução histórica do conceito de identidade, e percebido a complexidade que o tema assume no contexto do século XXI, se faz possível olhar com maior cautela para o fenômeno da construção identitária na contemporaneidade. Sabendo que tanto Canclini (2008, p. XXIII) quanto Bauman (2005, p. 55) mencionam a relação entre a construção de narrativas e as identidades – embora meçam a força dessa relação em graus diferentes –, faz-se necessário abordar dois conceitos que lidam com esses processos na atualidade: a *identificação* e a *autoconstrução*.

Primeiramente apresentado em *A identidade cultural na pós-modernidade*, originalmente publicado na década de 90, e aprofundado no ensaio “Quem precisa de identidade?” (2000), o conceito de identificação é abordado por Stuart Hall a partir do pressuposto da superação do construto tradicional de identidades fixas e sólidas. Uma vez que as condições da “modernidade leve” demandem a flexibilidade do uso das “máscaras”, a menção ao termo “identidade” parecia ainda estar muito próximo à ideia

de um produto final, o que, como já se apresentou aqui, teóricos como Hall e Bauman criticam veementemente. Logo, Hall propõe um deslocamento nos estudos identitários, do polo dos “resultados” (identidades), para o polo do processo, ou seja, a subjetivação dessas identidades, o que ele denomina *identificação*. De forma sintética, Hall entende a identificação como

construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos de pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão (HALL, 2000, p. 106).

A partir dessa premissa básica, o teórico passa a aprofundar a discussão sobre o fenômeno da identificação, ressaltando que se trata de um processo contínuo, nunca completado, nunca uma totalidade. A partir da leitura de Hall, fica evidente que se trata de um fenômeno ambivalente: uma ideia de coletividade, mas que é subjetivizada individualmente; a possibilidade de que existam semelhanças entre os indivíduos, mas que, nas relações sociais, também operam as suas diferenças.

Em semelhança com o que Bauman postula sobre o jogo das identidades, Hall também percebe o processo da identificação como essencialmente performativo e narrativo:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque *construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”* (HALL, 2011, p. 13, grifo nosso).

Assim, para o teórico, a construção de uma narrativa identitária – ou, em outras palavras, de uma *narrativa (auto)biográfica*<sup>11</sup> – cumpre o papel de fixar, ainda que ilusoriamente, a ideia de uma identidade estável. Seria possível imaginar os seres humanos desprovidos dessa abstração? Sem a ideia de um *eu* e, por consequência, sem a ideia de um *outro*, não só a vida em sociedade nos parece impossível, como a própria cognição humana talvez se desse de outra forma – talvez sem uma *consciência*, estaríamos entregues unicamente aos instintos.

---

<sup>11</sup> O conceito de autobiografia será discutido no segundo capítulo.

Um dos fatores mais interessantes do conceito de identificação discutido por Hall, e que abre uma série de caminhos para se pensar quais as maneiras e as ferramentas empregadas no desenvolvimento de papéis identitários em pleno século XXI, é a noção de que, embora a identificação seja um processo subjetivo, e que certamente também envolva operações do inconsciente, ainda assim há a possibilidade de um certo nível de seletividade, de *manipulação* das narrativas identitárias. Em outras palavras:

[As identidades] Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. [...] Elas surgem da *narrativização do eu*, mas a *natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política*, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, *construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático* (HALL, 2000, p. 109, grifo nosso).

O excerto aqui transcrito contribui, ao menos em três pontos, para as discussões sobre identidade e sujeito contemporâneo, assim como para as reflexões que se seguirão nesta pesquisa sobre as *narrativizações do eu*. Primeiro, por admitir que a construção de uma narrativa – nesse caso, de uma narrativa identitária – apresenta uma *natureza essencialmente ficcional*, logo fabricada, incapaz de ser um decalque de uma suposta realidade, mas que isso, de forma alguma, descaracteriza sua relevância e seriedade, já que habitamos tanto uma ordem material quanto uma ordem *simbólica*. Segundo, por constatar que as identidades são construídas em um “campo fantasmático”, imaginário e imagético, em que coabitam memórias, desejos, afirmações e silêncios. Por fim, o teórico contribui ao ressaltar que o jogo das identidades se estabelece na relação entre *eu* e *o(s) outro(s)*, não só pela ideia que cada indivíduo tem de si, mas também sobre quais são os estereótipos cristalizados socialmente, e como eles afetam esses indivíduos. Assim, Hall nos ajuda a perceber que o complexo fenômeno da identificação, além de ser existencial e psicológico, é também social e *político*.

Pensar a construção identitária na atualidade requer introduzir no debate a importância das aceleradas transformações que vem ocorrendo no meio tecnológico em quase duas décadas do começo do século; logo, faz-se necessário pensar qual o papel que a Internet e as redes sociais vêm exercendo na vida dos sujeitos. O

estabelecimento de conexões de dados cada vez mais velozes, a invenção e produção de novos *devices* tecnológicos e o uso massivo de novas mídias – como os aplicativos para *smartphones* – são mudanças que vem afetando a rotina, as relações pessoais e mesmo a maneira como indivíduos pensam sobre si e sobre sua relação com o mundo. O uso das “máscaras”, como propunha Bauman, e o processo de identificação, como formulado por Hall, ganharam um *update* na alta modernidade: agora, o sujeito é, também, *digital*.

En un peculiar *aggiornamento* de los flujos de consciencia, hoy, en Internet, personas desconocidas suelen acompañar con fruición el relato minucioso de una vida cualquiera, con todas sus peripecias registradas por su protagonista mientras van ocurriendo. Día tras día, hora por hora, minuto a minuto, con la inmediatez del *tiempo real*, los hechos *reales* son relatados por un *yo real*, a través de torrentes de palabras que de manera instantánea pueden aparecer en las pantallas de todos los rincones del planeta. A veces esos textos se complementan con fotografías o imágenes de video transmitidas en vivo y sin interrupción. Es así como se desdobra, en las pantallas interconectadas por las redes digitales, toda la fascinación de “la vida tal como es”. Y también, con demasiada frecuencia, no deja de exhibirse en primer plano toda la irrelevancia de esa vida real (SIBILIA, 2008, p. 83, grifo da autora).

Para a antropóloga argentina Paula Sibilia, existir em uma época em que as instituições tradicionais ruíram e já não servem como pilares sociais e de (auto)entendimento, vivendo diante do alcance de tecnologias da comunicação múltiplas, fez com que o sujeito contemporâneo se apropriasse das mídias como forma de preencher o vazio provocado pela crise de identidade. Na chamada “sociedade do espetáculo”, haveria um deslocamento do foro íntimo para o da esfera pública – em outras palavras, passou-se da era intimidade para a fase da “extimidade” (SIBILIA, 2008, p. 35).

O grande diferencial conceitual que Sibilia traz em sua pesquisa está em ir ainda mais longe no postulado das identidades flexíveis e em constante transformação, ao propor que essas identidades se dão *fora* do sujeito e que são facilmente criadas e manipuladas por ele, através de recursos midiáticos. Em outras palavras, seria possível dizer que “seríamos” aquilo que postamos em nossas redes sociais?

Certamente, uma série de polêmicas poderia ser desdobrada a partir da radicalidade dessa última interrogação; contudo, a pesquisadora apresenta profundas reflexões que justificam a possibilidade desse olhar. Primeiro, há de se pensar que o conceito tradicional de subjetividades – aquilo que um sujeito pensa sobre si, suas

reflexões ontológicas – relaciona-se historicamente com uma ideia de intimidade. Assim, a reflexão sobre si demandaria tempo, espaço e quietude; não é à toa que, na escrita, muito se utilizou de gêneros como diários e cartas, textos de cunho privado, para se registrar pensamentos sobre a própria personalidade.

Contudo, essas dadas condições para o pensamento reflexivo, ao menos naqueles moldes, parecem se perder nas transformações da modernidade que alcançam o ápice no século XXI: a aceleração da vida cotidiana não reserva muitas pausas para a autorreflexão; enquanto isso, a invasão midiática e a superexposição tomam mesmo os espaços ditos privados, dando a sensação de que não se está efetivamente sozinho em lugar algum. Longe de defender que os sujeitos contemporâneos sejam desprovidos de consciência, o que se coloca em questão é que a ideia de subjetividade tradicional, como uma reflexão do *eu* sobre si mesmo, não se dá mais da mesma forma, ou que ocorre de forma irregular.

O que Sibilia propõe, ao analisar o jogo das identidades na atualidade, é não mais pensar em identidade como algo que é exclusivamente da ordem da sensação, mas, sobretudo, da ordem da performance. Vivendo em um contexto em que o público é o espaço das reflexões que antes eram privadas, no qual os sujeitos são impelidos, a qualquer custo, a se exporem, torna-se fundamental ser visível, deixar claro o que se pensa e como se vive, publicamente, uma vez que o que não é visto, não existe (SIBILIA, 2008, p. 130).

Um fenômeno citado pela teórica e que contribui para entendermos esse processo é o sucesso da plataforma digital *Youtube*, através da qual usuários podem assistir e publicar vídeos de variadas naturezas, desde que respeitando as diretrizes da plataforma. Assim, surge uma gama de sujeitos responsáveis por produzir narrativas audiovisuais, e que inclusive lucram sobre a publicidade inserida em seus vídeos. Através de uma busca rápida é perceptível a existência de vídeos, com alto número de acessos, cujo conteúdo seja, unicamente, a rotina e a vida pessoal daquele sujeito que produziu o texto fílmico. Assim, não é difícil comprovar que, em meio digital, há uma demanda constante por esse tipo de exposição pessoal.

Poderia se argumentar que tais narrativas digitais, seja na forma de texto escrito, de fotos ou de vídeos, não seriam “verdadeiras” e que, ao assumirmos esse fenômeno como uma nova forma de subjetividade, trataria-se de um processo raso, cujas identidades seriam, no mínimo, “fracas”. É preciso olhar para essa inquietação em duas etapas.



Una consideración habitual, cuando se examinan estas raras costumbres nuevas, es que los sujetos involucrados “mienten” al narrar sus vidas en la Web. Aprovechando ventajas como la posibilidad del anonimato y la facilidad de recursos que ofrecen los nuevos medios interactivos, los habitantes de estos espacios montan espectáculos de sí mismos para exhibir una intimidad inventada. Sus testimonios serían, en rigor, falsos o hipócritas, o por lo menos, no auténticos. Es decir, *engañosas autoficciones, meras mentiras que se hacen pasar por supuestas realidades, o bien relatos no ficticios que prefieren explotar la ambigüedad entre uno y otro campo* (SIBILIA, 2008, p. 36, grifo nosso).

Primeiramente, Sibilia concorda que essas “identidades” possam ser facilmente manipuladas e forjadas; contudo, propõe que a questão da vericondicionalidade não seja usada como critério de valoração para esse fenômeno, tal qual o faz Hall ao afirmar o caráter essencialmente ficcional das narrativas identitárias. Para entender como é possível que algo que não seja “estritamente real” possa ainda ser relevante no processo das identidades, a pesquisadora problematiza que, na atualidade, as tradicionais concepções de “ficção” e de “realidade” entraram em choque, causando consequências em ambas as ordens (SIBILIA, 2008, p. 225). Assim, a ficção estaria se tornando *hiper-realista*: abundam, tanto na Literatura quanto no Cinema contemporâneos, por exemplo, obras que buscam representar uma ideia de real, voltando-se para temas históricos, (auto)biográficos, testemunhais, entre outros. Por outro lado, estaria acontecendo uma *ficcionalização da realidade*, ou seja, o uso de elementos da ordem da ficção para abordar e perceber o real de melhor maneira. Assim, retomando um exemplo provido por Santos, “não reagimos fora do espetáculo” (SANTOS, 1990, p. 13): a notícia de uma tragédia deve, além de informar, também *emocionar* o telespectador, usando-se os recursos de câmera e edição já comuns à arte cinematográfica. Em outro exemplo: para que se lembre e, principalmente, que se *sinta* uma celebração, como uma viagem ou um casamento, é necessário que se construa uma narrativa fotográfica – sempre pública – mostrando todo e qualquer ângulo daquele acontecimento, mesmo que no momento do registro das imagens os envolvidos não estivessem, de fato, apreciando aquela experiência.

Assim sendo, buscar se aquilo que um sujeito expressa publicamente é embasado em algo “real” pouco contribuiria para valorar essa construção identitária, já que a ideia de “real” e de “ficção” assumem novas relações na modernidade líquida. Para a outra problematização, sobre o uso das mídias para construção de um novo tipo de identidade ser, de certa forma, um processo “raso”, tem-se uma questão

complexa. Sibilia concorda que, diante da multiplicação dos relatos e narrativas do eu, possa haver uma certa “banalidade”: a superexposição do “sujeito comum” coloca em pauta se toda e qualquer experiência seja válida de ser partilhada, já que há muito em comum, por exemplo, entre as centenas de vídeos sobre rotina diária postados no site *Youtube*.

O que acaba por ocorrer, nas duas primeiras décadas do século XXI, é que a onipresença das mídias provocou um deslocamento na tradicional concepção de autoria: se antes um autor era alguém que produzia uma obra, agora qualquer sujeito que disponha os mínimos meios necessários poderia fazer da sua vida uma obra pública e interativa, utilizando as estratégias providas pelos mecanismos tecnológicos (SIBILIA, 2008, p. 35). Longe de sermos aptos de afirmar que essas subjetividades sejam rasas ou não, interessam-nos as possibilidades múltiplas que esse fenômeno permite a um sujeito na construção de seu “eu”, ou, como denomina Paula Sibilia, na sua *autoconstrução*: “personajes reales pero al mismo tiempo ficcionalizados, según el lenguaje altamente codificado de los medios, administrando las estrategias audiovisuales para manejar la propia exposición ante las miradas ajenas” (SIBILIA, 2008, p. 62). Trata-se de um fenômeno que se reelabora a todo instante, não apenas quando o sujeito expõe algo publicamente pelas mídias, mas também quando delas é espectador, quando a elas recorre para observar o outro e, por consequência, se formatar como sujeito.

É interessante refletir sobre os significados múltiplos que a palavra “autoconstrução” pode assumir. Originário da área de Arquitetura e Urbanismo, o termo denomina “uma modalidade construtiva autônoma, em que o morador empreende a provisão de sua própria casa desde a escolha do terreno, planejamento, definição do projeto e execução da obra” (BALTHAZAR, 2012, p. 35). Nessa concepção, pode ser entendido como algo negativo, sinônimo de informalidade e falta de planejamento. Contudo, quando Sibilia emprega esse termo dentro das Ciências Sociais, desloca seu sentido, que era negativo, de desordem, para o sentido de uma potencialidade: o ato de *fazer a si mesmo*, engendrando diferentes instrumentos e estratégias.

Uma das possibilidades de estudo que Sibilia aborda em sua pesquisa é olhar para as construções identitárias em relação à produção e ao consumo de narrativas midiáticas, como redes sociais e aplicativos, e entender que essas construções são, de certa forma, como personagens, ou melhor, como *personalidades* (SIBILIA, 2008,

p. 266). Conforme a antropóloga, uma das diferenças entre as noções de personalidade e de “eu” tradicional é que, enquanto o “eu” trata de uma subjetividade que se dá no espaço privado, através da reflexão solitária e íntima, à “personalidade” não cabe mais a solidão: ela está constantemente observando e sendo observada. Sua autoconstrução dá-se, sobretudo, dentro de relações virtuais, o que lhe permite lançar mão de uma série de recursos para moldar uma narrativa pessoal mais dinâmica e conforme suas aspirações pessoais. Ainda é uma forma de subjetividade; contudo, uma subjetividade que procura ser visível (SIBILIA, 2008, p. 266)

Se essas relações são ficções do eu, ou autoficções, como as denomina Sibilia, e se existe uma margem incerta entre o que pode ser provado ou não, são questões que pouco importam diante das maneiras múltiplas que o sujeito dispõe para entender sobre si e sobre os outros na modernidade líquida. A autoconstrução, enquanto processo narrativo intermediado pelos dispositivos digitais, é certamente um fenômeno complexo que ecoa em outras áreas da cultura humana, dialogando mesmo com outros gêneros discursivos, como a Literatura, como veremos a seguir.

## 2. AUTORREPRESENTAÇÃO EM TEMPOS DE HÍBRIDO: A AUTOFICÇÃO

### 2.1 Da autobiografia à autoficção

É possível debater sobre a relação entre o *eu / si* e a escrita em praticamente toda e qualquer produção literária. Muitas são as discussões sobre o papel da escrita para a psique humana, e as discussões sobre autoria e obra perpassam historicamente os estudos literários; dando corpo a um debate cujo ponto marcante é a problematização foucaultiana e barthesiana sobre a “morte do autor”. Há uma gama de estudos que analisam as relações entre autoria, escrita e recepção de romances, poemas e peças, que dão ênfase à presença do escritor como uma entidade, em contraponto aos estudos de viés mais estruturalista, que tendem a focar a obra literária como objeto autônomo.

Contudo, acredita-se que, para um certo conjunto de textos, a relação entre obra e autoria é mais salientada, por serem estes historicamente apropriados como meio de expressão profunda da subjetividade pessoal. Referimo-nos a gêneros discursivos como a carta pessoal, o diário íntimo, as memórias e as confissões, a autobiografia e, mais recentemente, a literatura de testemunho e a autoficção. Reunidos sob a alcunha genérica de “escritas de si”, essas escritas, de diferentes características formais e pragmáticas, partilham em comum a possibilidade de servirem como espaço de autoanálise e de registro de memória. Devido à sua proximidade com aquilo que está fora do texto, ou *extraliterário*, as chamadas escritas de si foram (e ainda são) frequentemente classificadas como “não-literárias”, em oposição a um conceito de *literariedade* que se refere tanto à fabulação (criação), quanto a um rigor estético verbal. Textos como diários e cartas são comumente descreditados como possibilidade literária ou, em alguns casos, entendidos como *subliteratura* ou literatura menor, em comparação a gêneros consagrados como o romance e a poesia.

Foi a partir da descrença das qualidades literárias de um desses gêneros, a autobiografia, que o teórico francês Philippe Lejeune lançou mão, na década de 1970, de uma pesquisa sobre as origens do gênero e suas principais características. Em sua obra *O pacto autobiográfico* (2014 [1975]), Lejeune propõe uma delimitação do conceito de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a

história de sua personalidade” (LEJEUNE, p. 16). Além dessas características, o autor frisa a importância da homonímia entre nome do autor, narrador e personagem, e de um suporte paratextual que se comprometa, diante do leitor, de que a narrativa ali presente é baseada na vivência de um sujeito real, extraliterário.

Evidentemente, os conceitos construídos pelo pesquisador apresentam limites: Lejeune exclui a possibilidade do emprego da lírica na escrita autobiográfica, assim como deixa à margem de sua definição uma série de textos cuja homonímia entre as instâncias autor / narrador / personagem não se cumpre ou se estabelece de maneira nebulosa. Segundo o que Jovita Noronha escreve no prefácio da edição brasileira d’*O pacto autobiográfico* (LEJEUNE, 2014, p. 10), o tom deveras normativo e excludente da classificação lejeuniana deve-se ao empenho do autor em “abrir caminhos” para o estudo da autobiografia na França da década de 1970, em que se fazia necessário um conceito aparentemente “sólido” sobre o gênero. De fato, Philippe Lejeune retoma e revisa sua própria produção crítica diversas vezes<sup>12</sup>, como se percebe em “O pacto autobiográfico – bis” e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”.

Talvez o mais interessante legado lejeuniano para os estudos autobiográficos seja a ideia de “pacto autobiográfico”, o compromisso estabelecido pelo autor – seja na tessitura do texto ou no paratexto da obra – da existência de uma relação entre a narrativa ali presente e uma vivência real, havendo, em última instância, a possibilidade de uma vericondicionalidade. Contudo, Lejeune ressalta que, em uma autobiografia, o que importa é a existência do pacto, não necessariamente sua *veracidade*; ou seja, para o teórico, casos de fraude também poderiam ser considerados como autobiografias.

Diante dos dois postulados centrais de sua teoria autobiográfica, – a homonímia dos nomes e o pacto autobiográfico – Lejeune constrói um quadro cruzando as possibilidades entre essas duas variáveis. Como resultado, chega a nove possibilidades, delegando a autobiografia a três delas:

---

<sup>12</sup> É importante salientar que, ainda que Philippe Lejeune tenha posteriormente feito uma revisão crítica dos principais pontos d’*O pacto autobiográfico*, o paradigma “autobiografia e notoriedade do autor” permaneceu, para uma parte da crítica, como elemento essencial na classificação de um texto autobiográfico. Tal legado teórico acabou por influenciar alguns estudiosos a sistematizar as escritas de si em duas categorias: as de autores renomados e, portanto, “autobiografias”, e as de autores não tão “célebres” e que, assim sendo, deveriam ocupar outras denominações, como memórias, relato, testemunho etc.

**Quadro 01 – Articulações entre pacto e homonímia**

Nome do personagem →	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Pacto ↓			
Romanesco	1 a <u>romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>romance</u>	2 b <u>indeterminado</u>	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

Fonte: Lejeune, 2014, p. 33.

Tomando como “pacto romanesco” uma contraparte do “pacto autobiográfico”, ou seja, o pacto estabelecido pela recepção na leitura de um romance, e assumindo que há casos em que não é perceptível nem o reconhecimento do pacto, nem dos nomes de autor, narrador e personagem, Lejeune chega às nove combinações presentes em seu quadro. Três delas, “2c”, “3a” e “3b”, ele atribui como casos inequívocos de autobiografia; e outras três, “1a”, “1b” e “1c”, como casos de romances. À casa central “2b”, em que nem o pacto nem a homonímia dos nomes é perceptível, o pesquisador considera como um caso indeterminado. Como se percebe, a dicotomia que o pesquisador constrói é a de uma opção ou outra: romance ou autobiografia, pacto romanesco ou pacto autobiográfico. Em uma das revisões de sua obra, o estudioso aponta a lacuna de possibilidades híbridas: romance e autobiografia etc, o que resultaria em um quadro de dezesseis casas (LEJEUNE, 2014, p. 68).

O que chama nossa atenção no esquema apresentado são as duas casas “fechadas”, às quais Lejeune atribui o status de impossíveis ou improváveis. São elas: (i) uma obra que se apresente como autobiografia, mas cujo nome do personagem principal difere do nome do autor; e (ii) um romance em que o personagem principal tenha o mesmo nome que o autor da obra.

Não intencionalmente, ao excluir ambas as possibilidades, o pesquisador francês acabou por motivar uma discussão teórica que levou à criação de um novo conceito, que movimentou debates acadêmicos até os dias de hoje.

À publicação d’*O pacto autobiográfico* na França, na década de 1970, seguiram duas obras que mantinham com a primeira, ainda que indiretamente, uma relação de contestação. Primeiramente, o texto autobiográfico/ensaístico de Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), que foge da linearidade e perspectiva retrospectiva propostas por Lejeune. A obra de Barthes consiste em uma série de fragmentos, aforismos sobre sua vida pessoal, filosofia e escrita, acompanhados de algumas fotografias, cujas legendas variam entre descrição de pessoas e lugares e comentários de tom mais indeterminado. Problematizando ainda mais a sacralidade do pacto autobiográfico tão caro a Lejeune, Barthes afirma: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman<sup>13</sup>”.

Simultaneamente à publicação da obra de Lejeune, outro escritor francês, Serge Doubrovsky, preparava também sua obra. Ao se deparar com os conceitos lejeunianos, e com as casas fechadas do quadro proposto pelo teórico, Doubrovsky percebe que seu próximo livro, intitulado *Fils* (1977), exploraria uma das “impossibilidades” descritas pelo pesquisador: a homonímia entre as três instâncias (autor, narrador, personagem) em uma obra de pacto romanesco. É na contracapa de *Fils* que primeiro aparece o termo cunhado por Doubrovsky para se referir a sua obra:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fils* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY apud LEJEUNE, 2014, p. 23, grifo do autor).

Além de ser considerado como o criador do conceito de autoficção, embora não o criador da prática, Doubrovsky passa a ser considerado como um renomado teórico no assunto, uma vez que começa a pesquisar sobre esse gênero. No conceito doubrovskiano, a autoficção se difere da autobiografia em diversos pontos: não é necessariamente escrita por uma pessoa célebre; pode ser fragmentária e não

---

<sup>13</sup> Tradução livre: “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance”.

cronológica; admite ser falha, assim como a própria memória o é. Uma ficção de acontecimentos reais, que não apenas reconta uma vivência, mas a transmuta e a explora como material literário. Em aproximação com a autobiografia de Lejeune, Doubrovsky reafirma a importância da homonímia entre as três instâncias. Sua teoria, além de expandir o quadro desenhado por Lejeune, também põe em xeque as garantias promovidas por um pacto autobiográfico, uma vez que a linguagem não é um decalque do real, e a transposição entre vida e texto será, irremediavelmente, sempre falha:

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

É a partir de Doubrovsky que o termo autoficção entra no jogo literário: escritores passam a responder ao termo, rejeitando-o ou adotando-o para descrever suas próprias produções literárias; enquanto que discussão semelhante se trava na crítica especializada e na academia: de um lado, os adeptos da teoria lejeuniana e da concretude do pacto autobiográfico, do outro, os que defendem a autoficção como futuro da autobiografia, como possibilidade literária confessional e ,ao mesmo tempo, experimental.

É evidente que ambas as teorias, assim como seus objetos de estudo, são profundamente relacionadas com as concepções de sujeito e de identidade já discutidas no capítulo anterior. A autobiografia, como texto retrospectivo em primeira pessoa, promete entregar ao leitor uma narrativa-síntese que espelhe o autor daquela obra. Os acontecimentos ali listados (infância, adolescência, vida adulta) são concatenados de maneira lógica, como a soma dos produtos que resultam naquela identidade-autor, geralmente pessoa célebre.

A crise da identidade na modernidade líquida problematiza a possibilidade da autobiografia como gênero: a soma de episódios vividos não poderia resultar em uma identidade dada, uma vez que uma série de incoerências atravessa a vida dos sujeitos. Além disso, mesmo diante de uma idade avançada, já não é mais possível afirmar com tanta certeza *o que se é*, devido ao “mal-estar” causado pela dissociação das instituições na contemporaneidade. Assim sendo, a forma narrativa melhor



tomada para se exprimir acabaria sendo a fragmentada, não-linear e que não assume riscos afirmando uma veracidade total impossível. Por fim, não é necessário ser uma personalidade para escrever um texto autoficcional, embora essa forma de escrita assuma um interessante jogo de revelar-esconder, em sintonia com a tendência voyeurística presente na atualidade.

O conceito doubrovskiano foi, portanto, um marco nas discussões sobre escritas do si. Contudo, como as definições de Lejeune, o aparato construído pelo escritor e teórico também apresenta limites. Ao atribuir a homonímia como requisito para que uma obra seja chamada autoficcional, o autor não cobre uma série de textos que ocupam espaço intervalar entre a autobiografia e o romance, mas que não apresentam essa característica. Se um texto recapitula pormenores da vida de seu escritor, mas o personagem principal tem um nome distinto, trata-se então de um romance? De qual natureza? E se a autoficção é narrativa de acontecimentos “estritamente reais”, quais os limites da fabulação no texto, fora da experiência vivida? Ou, em outras palavras, quantas “mentiras” uma autoficção suporta?

É diante dessas inquietações que outro teórico francês, Vincent Colonna, elabora uma nova percepção do tema, que se opõe ao conceito doubrovskiano em alguns pontos. É perceptível que a crítica francesa acabou por orbitar um ou outro conceito, havendo uma espécie de “rivalidade” entre os adeptos de cada linha.

Se para Doubrovsky a autoficção é o nome de um novo gênero literário, profundamente ligado à nova visão fragmentada da identidade na alta modernidade, para Colonna, contudo, constitui-se como uma nova alcunha para uma prática antiga. Colonna interpreta como autoficção uma gama muito ampla de textos, tanto em seu escopo histórico (começando pela produção de Luciano de Samósata, no século II), quanto em suas possibilidades formais. O teórico aproxima textos de diferentes recepções sob a alcunha de autoficção, tomando como fio de ligação as relações entre o *si* e a escrita.

Para melhor analisar tantas “possibilidades autofissionais”, Colonna cria uma tipologia de classificação, que conta com quatro categorias. Na autoficção fantástica (COLONNA, 2014, p. 39), há a indicação de uma homonímia, mas há maior manipulação do enredo, podendo beirar ao inverossímil ou absurdo. A autoficção biográfica, por sua vez, assumiria um compromisso com a verossimilhança, mesmo diante das falhas da escrita. Colonna aponta uma distinção entre essa vertente e a autobiografia clássica que, embora não muito aprofundada, entende-se que seja a

possibilidade de acentuar fatos para intensificar a sensação do real, ou o *mentir-vrai* (“mentir verdadeiro”) (p. 44).

Na autoficção especular, o autor cria um duplo, uma “sombra” presente no texto, que não ocupa a posição central de herói. Tratar-se-ia de um personagem secundário, um espectador da trama, que partilhasse do nome ou de outros biografemas do autor. Por fim, a quarta categoria seria a da autoficção intrusiva, ao nosso ver a mais problemática. Isto porque, para Colonna, nessa forma de autoficção o narrador *seria* o autor; em outras palavras, a voz narrativa seria empregada como veículo de expressão pessoal do escritor, de seus julgamentos morais, crenças, confissões etc (p. 56). Cremos que essa concepção seja um pouco nebulosa, uma vez que entendemos que a voz narrativa, por mais que partilhe de biografemas e da visão de mundo do autor, é uma *instância narrativa*, um ser de linguagem, assim como todo narrador de qualquer obra romanesca; logo, não nos fica clara essa distinção proposta por Colonna.

Os principais críticos à teoria de Colonna, dentre os quais, os “torcedores do time de Doubrovsky”, pontuam que o *corpus* selecionado pelo pesquisador é amplo demais e que suporta textos de diferentes gêneros, estilos e funções pragmáticas. Alguns afirmam que as concepções do teórico por demais generalizam a autoficção, de forma que todo texto literário – mesmo o romance – pudesse ser enquadrado como vertente autoficcional. Alegam que, de tanto se dilatar o termo, que Philippe Gasparini chama de “arquigênero” (GASPARINI, 2014, p. 214), acabou ocorrendo um esvaziamento de sentido e de aplicação do conceito.

De fato, uma série de pesquisadores fomentou e fomenta esse debate, cada qual com sua própria percepção do conceito de autoficção, tais como Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Jean-Louis Jeanelle, Philippe Gasparini, Régine Robin, Jacques Lecarme, Philippe Vilain, Madeleine Ouellette-Michalska, entre inúmeros outros, e isto só na crítica de língua francesa. A pluralidade de visões sobre o mesmo tema, ao mesmo tempo que enriquece o debate, parece promover, contudo, uma indeterminação total sobre a natureza e as possibilidades autoficcionais e a impossibilidade de um consenso sobre o assunto.

É a partir da pluralidade dessa discussão e da ameaça de um esvaziamento semântico do vocábulo “autoficção” que a pesquisadora brasileira Anna Faedrich (2014; 2015) empenha-se em traçar os limites do gênero, tomando como *corpus* a literatura brasileira contemporânea. Assim como inevitavelmente acontece aos

demais teóricos, a definição formulada por Faedrich também apresentará limites, excluindo certas obras como possibilidades autoficcionais em detrimento de outras. Contudo, é válido empregarmos algum tempo para analisar o vigor de sua pesquisa, uma vez que a autora reinterpreta fenômenos e discussões originados na França, sob o prisma da literatura nacional.

Para Faedrich, o primeiro passo para abordar em que consiste a autoficção é, paradoxalmente, excluir aquilo que ela *não* consiste. Observemos alguns pontos cruciais na construção teórica da pesquisadora:

A autoficção **não é** um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do **tempo presente**, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor. [...]

A autoficção **não é** meramente uma recapitulação da história do autor. O texto deve ser lido como romance, mesmo que exista a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal (FAEDRICH, 2014, p. 22, grifo da autora).

A autoficção **não é** autobiografia, nem romance. Nem um, nem outro. Ela instaura-se no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance (FAEDRICH, 2014, p. 30, grifo da autora).

Os três pontos aqui selecionados de imediato nos permitem traçar as fronteiras do mapa que Faedrich traça para a autoficção como um gênero: (i) o tempo presente, (ii) o pacto romanesco e (iii) o caráter híbrido. Olhemos de perto cada um destes.

Em nossa leitura, ao afirmar o caráter da autoficção como escrita do presente, a autora não se refere necessariamente ao tempo gramatical, e sim à relação vivência X escrita. Como se sabe, na autobiografia tradicional, o autor recapitula sua vida em longa narrativa retrospectiva e cronológica. De hábito, o gênero cabia a pessoas célebres (escritores, filósofos, políticos etc.) e geralmente de idade avançada. Assim, dentro da teoria lejeuniana, haveria certamente uma distância entre o “eu” narrador e o “modelo”, ou àquele sujeito extraliterário que vivenciou as ações e que é tomado como objeto do olhar desse narrador, cuja atitude perante seu “eu passado” poderia ser de rejeição, vergonha, admiração, piedade etc. Já na autoficção, a distância entre a vivência à qual o autor recorre e o momento da escrita não é necessariamente tão ampla, podendo haver autores de obras autoficcionais que sejam pessoas jovens – e não obrigatoriamente pessoas conhecidas socialmente.

Em um primeiro olhar, pode parecer haver uma incongruência entre os pontos (ii) e (iii): se uma autoficção assume o pacto romanesco, como pode ela ser híbrida?

Não seria, então, apenas um romance? Há um ponto inquietante nessa relação, que é o valor do pacto de leitura, que retomaremos em breve. Por enquanto, recorreremos às palavras de Jean-Louis Jeannelle para iluminar a discussão:

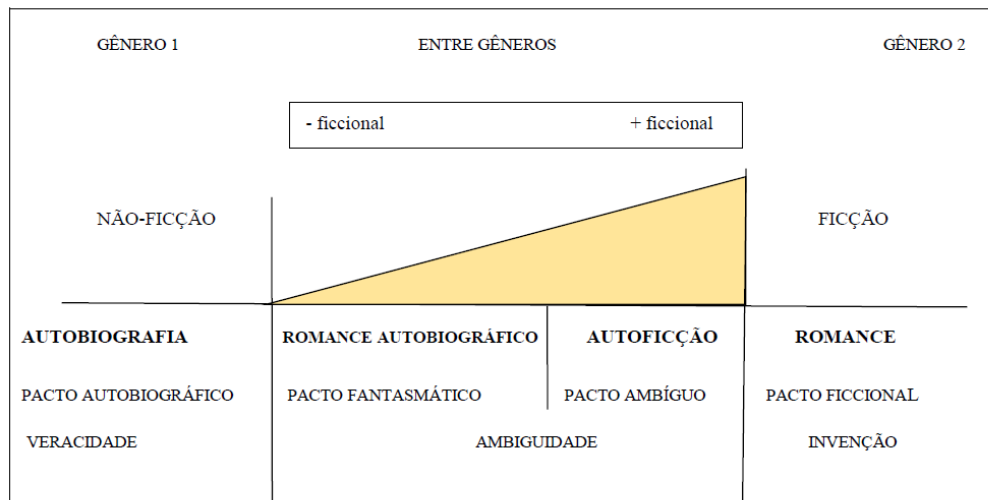
Chegamos aqui a um dos limites dos estudos dedicados à autoficção: o gênero só existe na medida em que produz no leitor (*qualquer que seja o estado dos conhecimentos prévios sobre o autor dos quais ele dispõe*) certa hesitação – hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado. Se parece ser, portanto, essencial dar um estatuto preciso ao que se denomina ficção, é em razão justamente da importância que adquirem, nesse caso, o jogo de vai-e-vem entre ficção e não ficção e, conseqüentemente, as condições de recepção que asseguram a perenidade desse jogo (JEANNELLE, 2014, p. 151, grifo do autor).

Assim sendo, tanto Faedrich quanto Jeannelle convergem no entendimento que o habitat natural da autoficção é o da *incerteza* – e talvez justamente daí venha a dificuldade de traçar parâmetros teóricos sobre essa escrita. Diferentemente de uma autobiografia, na qual alguma indicação deveria orientar o leitor sobre o pacto de referencialidade ali assumido (no paratexto: título ou subtítulo “autobiografia”, imagem do autor na capa, descrição na contracapa; no próprio texto, através de prefácio ou introdução), a autoficção jogaria sem regras. Biografemas do autor se misturariam às criações *estritamente* ficcionais (mesmo o fantástico); presença de narradores que juram veracidade ou que acentuam as indeterminações da memória; contraste entre a homonímia entre autor e personagem e o subtítulo “romance” impresso na capa. Faedrich (2014, p. 30) afirma: nem romance, nem autobiografia, “nem um, nem outro”. Nós diríamos ainda: um e outro, romance e autobiografia.

Nesse ponto, faz-se necessário um adendo. Ao afirmar que a hibridez é uma condição *sine qua non* da autoficção, Faedrich não necessariamente se refere à condição formal do texto. Evidentemente, a autora considera que a autoficção suportaria a coexistência de múltiplos gêneros literários, como o diário, a poesia, a crônica, entre outros. Contudo, lembremos do segundo critério apontado pela autora: a existência de um pacto romanescos, que atravesse a obra; não importam quantas as diferentes estratégias literárias ali empregadas.

A nosso ver, o hibridismo estético é uma *possibilidade* na autoficção, mas não seu *requisito* de existência. Seu requisito é o *pacto híbrido* ou indefinido, que ocupa um espaço *intervalar* entre as definições concretizadas de “romance” e de “autobiografia”, como sintetizado por Faedrich no quadro a seguir:

**Quadro 02 – Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário**



Fonte: Faedrich, 2015, p. 47.

Ainda que um longo período de tempo separe as investigações de Lejeune e de Faedrich, é visível o empreendimento similar de ambos nas delimitações de uma forma literária. A leitura do presente quadro nos permite pensar o espaço autoficcional como uma gama de estratégias possíveis no intervalo entre os sentidos mais prototípicos e pragmáticos de uma autobiografia (no modelo lejeuniano) e de um romance dito “estritamente ficcional”, ou seja, que afirme um pacto romanesco e cuja recepção dos leitores também assim o seja.

Faedrich propõe uma diferenciação entre a autoficção (pacto de leitura ambíguo) e o “romance (auto)biográfico”. Esse gênero, na visão da pesquisadora (2015, p. 47), dá conta da produção de romances a partir de vivências e memórias, nas quais não há homonímia entre autor, narrador e personagem, e tampouco uma indicação no paratexto de que aquela obra contenha biografemas, os quais só poderão ser reconhecidos através de uma pesquisa extraliterária. Como exemplo, Faedrich cita *O Ateneu*, de Raul Pompeia; obra reconhecidamente classificada como romance, não como autobiografia; mas que, a partir de uma crítica biográfica, revelou muitos paralelos com a vida do escritor.

Dito o que a autoficção *não* é na visão da pesquisadora, passemos às afirmativas que a teórica tece a partir do que considera ser a natureza da obra autoficcional.

Em primeiro lugar, a autoficção seria um movimento *do texto para a vida*, enquanto a autobiografia adotaria um sentido inverso. Isso quer dizer que, enquanto

a autobiografia partiria da imagem de um sujeito público/ célebre, cuja existência motivaria a produção do texto retrospectivo, a autoficção não seria necessariamente escrita por uma pessoa reconhecida. Primeiro chegaria ao leitor o texto, e este, num segundo momento, motivaria um interesse pela vida do escritor. Na visão de Faedrich, “não lemos autobiografias de desconhecidos” (FAEDRICH, 2015, p. 52), mas autoficções, sim.

Em contraste com o caráter totalizante da autobiografia, a autoficção seria o espaço do fragmento, seja pelo recorte da experiência a ser transformada, seja pela própria falibilidade da memória. Como consequência desse fenômeno, um autor poderia escrever inúmeras autoficções durante a vida, mas dificilmente produziria diversas autobiografias, não sem o risco de ser considerado pedante (FAEDRICH, 2014, p. 59).

Em terceiro lugar, a autoficção serviria como espaço de autoanálise ou, poderíamos ainda dizer, de autoconstrução: um embate entre as múltiplas identidades do sujeito, entre o “eu” que escreve e o que é escrito. A pesquisadora ressalva, contudo, que a escrita dita “terapêutica” é uma possibilidade para as escritas de si de forma geral, não sendo um caractere determinante apenas da autoficção.

Finalmente, a autora propõe que a autoficção é (ou pode ser) metatextual e metaficcional (FAEDRICH, 2014, p. 42). Seria um processo de escrita de *si* consciente de seus limites e de sua natureza essencialmente ficcional. Um cenário no qual habitam narradores e personagens que relatam a dificuldade de contar, que entregam não estarem sendo plenamente verdadeiros em seu relato, que voltam atrás em suas falas, redizem, esquecem ou, ainda, que instigam o leitor a questionar a veracidade daquela narrativa. Conforme Faedrich, a existência de críticos e estudiosos da literatura que também escrevem autoficções potencializa essas experimentações, tais como Silvano Santiago, que integra o corpus de análise da pesquisadora.

A tese de doutoramento de Anna Faedrich, de amplo fôlego teórico e analítico, se desenvolve costurando o debate teórico com a análise de obras da literatura brasileira contemporânea que se encaixem na discussão de cada seção. Quatro são os principais autores aos quais a pesquisadora volta o olhar com maior atenção: Silvano Santiago, Sergio Kokis, Ricardo Lísias e Cristóvão Tezza. Muitos outros autores e obras são citados ao longo do trabalho, e aqui recapitulamos apenas alguns: Tatiana Salem Levy, Carlos Heitor Cony, Marcelo Rubens Paiva, João Gilberto Noll, Vitor Ramil, Michel Laub. Arriscando uma generalização, tem-se um

recorte de autores relativamente hegemônico: sujeitos brancos, a maioria homens, e em geral (salvas algumas exceções) reconhecidos escritores – seja pela sua produção autoficcional ou romanesca.

Em nossa leitura, a hipotética homogeneidade desse corpus é ligada diretamente ao conceito de autoficção construído pela pesquisadora, ou, ao contrário, o recorte selecionado que motivou a formulação teórica. Retomando a síntese que construímos até aqui a partir do árduo trabalho da pesquisadora, é preciso voltar a um ponto crucial: para Faedrich, como já dito antes, a autoficção é *inclinada em direção ao romance*, deveria ser lida como tal. Ora, ao assumir tal afirmativa como verdadeira, o corpus encontrado certamente refletiria os mesmos padrões hegemônicos de produção romanesca ocidental: autores homens, brancos e de classe média, uma vez que as mulheres foram/são historicamente privadas do acesso à literatura e ainda são menos publicadas e lidas, e o mesmo possa ser dito das escritoras e escritores negros.

Seria a autoficção um gênero masculino e branco? Provoações à parte, cabe pensar quais outros autores poderiam dialogar com esse construto teórico, comprovando que a sistematização feita pela pesquisadora, ainda que crucial e válida, irremediavelmente apresenta limites, como toda construção teórica e conceitual. De imediato, pensemos alguns autores e obras que, justamente por não se encaixarem nos parâmetros estabelecidos, testam a elasticidade da teoria e nos fazem nos questionarmos: existem outras formas de autoficção?

Por exemplo, ao evocarmos escritoras e escritores como Carolina Maria de Jesus, Paulo Lins, Ferréz e Conceição Evaristo, esta última conhecida pela sua *escrevivência*<sup>14</sup>, temos um grupo de escritores atravessados por marcadores identitários que os colocam “à margem” como sujeitos sociais e “à margem” do cânone literário. As obras desses escritores são demarcadas pela presença de biografemas, com o emprego de diferentes estratégias de ficcionalização do *eu/si*. Frequentemente, a difusão desses textos se sucede com uma ênfase na vivência de seus autores, como se pode observar pelo emprego de certos subtítulos e demais paratextos em algumas

---

<sup>14</sup> A própria escritora Conceição Evaristo entende *escrevivência* como “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO, 2007, p. 20). Em suas obras, os biografemas são projetados em distintos personagens, mesclando experiências pessoais com vozes coletivas.

dessas obras<sup>15</sup>. Se o que chega para o leitor, primeiramente, é a “vida”, e não o “texto”, isso seria o suficiente para desqualificá-los como autoficções?

Difícilmente esses autores se encaixariam perfeitamente no corpus que atende os requisitos construídos por Faedrich, principalmente no que se refere à relação entre vida e texto. Poderia se alegar, por exemplo, que os textos mencionados, mesmo que não tendo sido escritos por “pessoas célebres”, apresentariam um movimento *da vida para o texto*, pois a balança pende para o lado da vivência (e sobrevivência) desses escritores, e em razão disso que surgem suas obras. Poderia se afirmar, ainda, que a essas obras melhor caberia a alcunha de “literatura de testemunho<sup>16</sup>”. Faedrich antecipa essa indagação e coloca que há uma distinção entre a autoficção e o testemunho, e que essa diferença reside na natureza do pacto de leitura:

O mesmo serve para testemunhos, memórias e confissões; vamos sempre levar em conta a expressão da subjetividade nesses discursos, o ponto de vista do autor, a relatividade da verdade expressa, isto é, a incerteza quanto à credibilidade daquilo que nos é narrado. Mas não podemos generalizar, não podemos dizer que toda autobiografia, memória ou confissão é uma (auto)ficção. As memórias são dubitáveis (i.e., estão suscetíveis à desconfiança), por isso devemos considerar os esquecimentos involuntários e os apagamentos intencionais. Porém, o autor não quer criar um pacto ambíguo, não é um jogo autoficcional – *o autor não quer que o seu texto seja lido como ficção* (FAEDRICH, 2014, p. 182, grifo nosso).

Não aprofundaremos a discussão sobre os limites entre a natureza da autoficção e da literatura de testemunho, isto é, se é que suas naturezas são completamente opostas. Contudo, é impossível não destacar que, assim como o pacto autobiográfico era a espinha dorsal da teoria lejeuniana, aqui o mesmo se repete: o pacto autoficcional é ambíguo ou, ainda, romanesco, e a classificação de um texto autoficcional dependeria de como *o autor quer ser lido*... É difícil não prever críticas a esse ponto; aqui apenas retomaremos uma das críticas que Jacques Lecarme tece à fragilidade da teoria de Lejeune:

A autobiografia dita clássica se fundamenta em um pacto; mas o pacto, supondo que o autor o respeite, permanece unilateral, leonino e coercitivo. O que impede um leitor de ler uma autobiografia *como um romance* e um

<sup>15</sup> Como exemplo, citamos a obra *A número um* (2015), de Raquel de Oliveira, narrativa sobre o envolvimento da autora com o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Na capa da obra, é afirmado tratar-se da melhor narrativa sobre “amor bandido” que se passa em espaço de favela.

<sup>16</sup> Orientação literária marcada por uma experiência pessoal que demarca uma realidade coletiva, geralmente denunciando formas de violência e a impossibilidade de se narrar o trauma. São exemplos os testemunhos provenientes de sobreviventes da Shoah, do genocídio indígena na América Latina e da ditadura militar no Brasil (SELIGMANN-SILVA, 2008; GINZBURG, 2008; SALGUEIRO, 2012).



romance *como uma autobiografia*, uma vez que esse leitor é sempre livre e muitas vezes do contra? (LECARME, 2014, p. 103, grifo do autor)

Ora, se o pacto de leitura sempre cabe ao leitor, é “leonino” e “coercitivo”, e se o leitor tem o direito – e geralmente o faz – de não respeitar esse pacto, então reduzir a autoficção ao *que o autor quis dizer* não seria deveras vago? Outras inquietações: mesmo que se admita um tom mais próximo do relato em uma obra, até que ponto deve ser a *gradação* do material linguístico do texto, para que seja classificado como testemunho ou autoficção? Questões como a natureza socioeconômica de um autor influenciam nessa classificação?

A divagação aqui proposta não tem o interesse de desprestigiar nenhum dos trabalhos teóricos aqui analisados; ao contrário, é com a intenção de contribuir com essa mesma crítica, pois é de nosso interesse mostrar o quanto ela precisa ser reformulada diante de cada nova obra que surge como uma possibilidade autoficcional.

Cabe uma última dúvida a ser levantada, talvez demasiadamente óbvia, mas ainda sim relevante. Vimos, até aqui, discussões teóricas sobre a autoficção como um *gênero literário*, ou, conforme a pesquisa de Faedrich, como uma forma narrativa que se inclina para (embora talvez não seja...) o romance. Contudo, sabe-se que o termo autoficção já é empregado no cinema, nas artes plásticas, na dança etc. Assim sendo, é preciso pensar numa concepção de autoficção que não se resuma ao texto escrito; um fenômeno mais amplo que, talvez diante dessa própria amplitude, possa melhor abarcar obras literárias que não se encaixem no que foi recapitulado até aqui.

## **2.2 Autoficção como orientação discursiva**

Identificar através de quais formas discursivas as subjetividades contemporâneas são expressas e construídas, e elaborar uma metodologia de trabalho e de análise para algumas dessas narrativas são os problemas de pesquisa contemplados pela teórica argentina Leonor Arfuch em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010). Por sua visão ampla do fenômeno da expressão do *si* na modernidade líquida, e por evitar classificações e conceitos demasiadamente herméticos, acreditamos que a contribuição teórica da pesquisadora colabore, em parte, à necessidade que sentimos de pensar a autoficção não como

gênero literário em moldes tradicionais, mas como parte de um fenômeno cultural e identitário que “contamina” e atravessa diferentes formas de expressão – incluindo as literárias.

Arfuch entende o conceito de espaço biográfico não apenas como somatória de gêneros discursivos consolidados, mas também como “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” (2010, p. 58), formas essas que orbitam “em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência ‘real’” (2010, p. 131 – 132). Corresponde a uma “atualização” da tentativa lejeuniana de compreender a natureza das chamadas escritas de si; enquanto o teórico francês voltava seu olhar à autobiografia tradicional, à biografia e ao diário íntimo, Arfuch amplia o escopo desse olhar para gêneros discursivos típicos da alta modernidade, como o *reality show* e a entrevista midiática.

Para Arfuch, há, na contemporaneidade, um impulso de expressão da subjetividade e um enevoamento entre as fronteiras do íntimo, do privado e do público – semelhante ao que Paula Sibilia coloca como *extimidade* – que perpassa diferentes formas da expressão humana. Com relação aos gêneros canônicos, como a autobiografia e o diário, a pesquisadora acredita que até mesmo eles são afetados e transmutados por esse fenômeno no século XXI. Há, ainda, uma gama muito maior de novas possibilidades discursivas proporcionadas pela internet: redes sociais, *blogs*, vídeos etc.

Na visão da autora, a midiatização das subjetividades e a circulação de diferentes gêneros discursivos ligados à expressão das subjetividades é um fenômeno que apresenta “perdas e ganhos”. Com relação às “perdas”, retomamos o que já foi discutido no capítulo anterior: a produção e recepção massificada de narrativas do *si*, embora não invalide a expressão subjetiva de cada sujeito, poderia causar a sensação de superficialidade, de um repertório de identidades “rasas”, se comparados, por exemplo, à concepção de sujeito iluminista, expressa em narrativas que foram produto de longas horas de reflexão e de introspecção.

Contudo, interessa-nos, aqui, destacar quais seriam os “ganhos”, os pontos positivos desse fenômeno de “exaltação da individualidade” na contemporaneidade. Arfuch acredita que a Internet permitiu renovar e ampliar práticas autobiográficas tradicionais, agora acessíveis mesmo aos sujeitos comuns, que “podem agora expressar livre e publicamente os tons mutantes da subjetividade contemporânea”

(2010, p. 150). Assim, Arfuch acredita que os textos atravessados pela vivência<sup>17</sup>, muito mais do que idolatrarem um individualismo exacerbado, contribuem também para um diálogo formador dessas subjetividades: ou seja, seria possível “achar uma voz autobiográfica *em seus acentos coletivos*” (ARFUCH, 2010, p. 101, grifo da autora).

[...] toda biografia ou relato de experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais (ARFUCH, 2010, p. 99 -100).

Dessa forma, uma vez que o conceito clássico de autobiografia não se aplica à autoria de “sujeitos comuns”, e que algumas definições de autoficção contemplam apenas a produção prototipicamente romanesca de escritores consolidados, as demais variantes discursivas (proporcionadas pelas mídias) contemplariam, de certa forma, a necessidade de autoconstrução e expressão das subjetividades desses sujeitos à margem (margem essa que pode ser tanto do circuito literário quanto da esfera social). A somatória de todas as possibilidades, tradicionais e midiáticas, resulta em um conceito de espaço biográfico extremamente amplo, rico em possibilidades de pesquisa, seja sobre construção narrativa, seja sobre representação social. Assim, Leonor Arfuch sintetiza o espaço biográfico contemporâneo como

a articulação indissociável entre o *eu* e o *nós*, os modos como as diversas narrativas podem abrir, para além do caso singular e da “pequena história”, caminhos de autocriação, imagens e identificações múltiplas, desagregadas dos coletivos tradicionais, e consolidar assim o jogo das diferenças como uma acentuação qualitativa da democracia. Novas narrativas, identificações, identidades (políticas, étnicas, culturais, religiosas, genéricas, sexuais etc.), novos modelos de vida possíveis, cuja manifestação à luz do público supõe a pugna e o conflito, assim como uma revalorização da ideia mesma de “minoridade”, não necessariamente como na chave do “menor” em número ou importância, mas precisamente, no sentido de Deleuze, como diferenciação da norma – ou da “normalidade”, sempre majoritária – ou da hegemonia, que é desse modo desafiada (ARFUCH, 2010, p. 100 – 101, grifo da autora).

Dentro desse quadro teórico, mesmo formas canonizadas, como a autobiografia e o diário íntimo, passariam a ser lidas como essencialmente híbridas,

---

<sup>17</sup> Para a teórica, o conceito de vivência refere-se a uma “unidade de uma totalidade de sentido em que intervém uma dimensão intencional, é *algo que se destaca* do fluxo do que desaparece na corrente da vida” (ARFUCH, 2010, p. 38, grifo da autora).

jogando “um jogo duplo, ao mesmo tempo história e ficção” (ARFUCH, 2010, p. 117), pois poderiam ser pensadas, simultaneamente, como construções narrativas, mas também como testemunho e arquivo. Já o termo “autoficção” é empregado por Arfuch para se referir às possibilidades múltiplas de narrativas do *si* que podem existir entre as formas prototípicas de autobiografia e de romance, deslizamentos que acentuam esse caráter híbrido, permeado de incertezas:

Mas, se os gêneros canônicos são obrigados a respeitar certa verossimilhança da história contada – o que não supõe necessariamente veracidade – , outras variantes do espaço biográfico podem produzir um efeito altamente desestabilizador, talvez como “desforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal”: as que, sem renúncia à identificação de autor, se propõem jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial – um autor que dá seu nome a um personagem ou se narra na segunda ou na terceira pessoa, faz um relato fictício com dados verdadeiros ou o inverso, inventa para si uma história-outra, escreve com outros nomes etc. etc. Deslizamentos sem fim, que podem assumir o nome de “autoficção”, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do “pacto” de referencialidade biográfica (ARFUCH, 2010, p. 127)

Uma vez feita a “atualização” do conceito de espaço biográfico às luzes da contemporaneidade, Leonor Arfuch parte para o desenvolvimento de uma metodologia de análise possível para a pesquisa dessas formas narrativas. No caso da pesquisadora, partindo de considerações sobre a construção narrativa no gênero entrevista midiática e chegando à análise de representações sociais ali contidas; já que, em seu estudo em particular, lhe interessam as representações identitárias de sujeitos argentinos que emigraram para a Itália na década de 1980.

Embora a pesquisa da autora seja de um maior caráter sociológico, acreditamos que algumas de suas opções metodológicas contribuiriam imensamente para este trabalho, principalmente no que tange à análise das representações sociais contidas em *E se eu fosse pura* (2018), etapa que integra o terceiro capítulo desta dissertação.

Em primeiro lugar, ressaltamos sua opção de trabalho que, embora aborde textos marcados profundamente pela vivência e pelo relato (entrevistas), não toma a vericondicionalidade como elemento que dá valor ao texto, e tampouco procura verificar sua verossimilhança com o “real”. O valor dessas narrativas se dá, por outro lado, pelas representações identitárias ali contidas, e pelas diferentes estratégias narrativas ali empregadas por seus autores (entrevistados):

Avançando uma hipótese, não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes —, mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – *de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante* (ARFUCH, 2010, p. 73, grifo da autora).

Assim, assumem interesse e valor de pesquisa as afirmações feitas sobre si, mas também os silêncios, as falhas da memória, as máscaras, o redizer-se e o repreender-se; as outras vozes ali invocadas, os deslizamentos de uma voz individual que diz “eu” para um possível coletivo “nós”; o recontar dos fatos “como aconteceram”, mas também o do que “poderia ter sido”, o arrependimento, o desejo, a invenção etc.

Em segundo lugar, chamamos a atenção para uma série de pressupostos que a pesquisadora estabelece com relação a esses relatos (ARFUCH, 2010, p. 183). Aqui, destacamos que esses textos carregam construções identitárias que se constroem *dentro* do texto, e não *à priori*, na subjetividade de cada sujeito; que cada caso se refere a um recorte, uma vivência, e que lançará mão de diferentes recursos e tonalidades, de acordo como gênero do discurso empregado, e com os objetivos daquele que relata. Por fim, as possibilidades de “histórias de vida” são múltiplas e, mesmo que existam similaridades entre narrativas de sujeitos que compartilhem traços identitários, deve-se tomar o cuidado de não selecionar uma narrativa como “mais representativa” de um grupo; já que o mesmo sujeito, em diferentes momentos da vida (ou mesmo simultaneamente) assume diferentes papéis identitários.

Encaminhando o encerramento deste capítulo, cabe-nos sintetizar os panoramas aqui apresentados que, a princípio, tratam de bases epistemológicas diversas, que entendem o conceito de “autoficção” de maneiras diferentes e para fins distintos.

As propostas teóricas de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Vincent Colonna e Anna Faedrich, de natureza dos estudos literários, buscam construir conceitos e classificações, necessários para a operacionalização dentro da Teoria Literária. Para fins desta pesquisa, destacamos o trabalho de Faedrich, que busca entender como a discussão teórica e a prática da escrita autoficcional se traduzem no contexto contemporâneo brasileiro. Para a pesquisadora, ainda que a autoficção seja essencialmente híbrida, tratar-se-ia de um gênero literário *inclinado para o romance*,

ou cuja recepção inicial assim tomaria as obras, mesmo que permeadas por uma sensação de “estranhamento”, de hesitação, perante a mistura de biografemas e de criação “estritamente ficcional”. Estabelecidos os requisitos e as “fronteiras” necessárias para o gênero, estabelece-se um corpus de obras que, dentro desse conceito, serão classificadas como autoficções, enquanto que, inevitavelmente, outras obras, por não atenderem parcialmente a esses critérios, passam a ser entendidas como “não-autoficções”, ou ocupam um “espaço cinzento”, de indeterminação e de dúvida.

Já Leonor Arfuch, que engendra uma pesquisa de caráter sociológico, mas que recorre também à Teoria Literária como suporte bibliográfico, propõe uma visão abrangente de espaço biográfico como fenômeno discursivo que atravessa diferentes gêneros, e que na contemporaneidade ganha fôlego pelas múltiplas possibilidades que as mídias oferecem na construção e na circulação de narrativas do *si*. Para a pesquisadora, o interesse de pesquisa não é o de delimitar esses gêneros – vistos como mutáveis e dialógicos<sup>18</sup>; mas, sim, de tomar como objeto as diferentes representações identitárias que ali se constroem, e as estratégias – narrativas – que para isso são empregadas.

Assim, a proposta de Arfuch, em nossa leitura, responde, ainda que parcialmente, nossa inquietação com relação às possibilidades que, ao nosso ver, seriam “autoficcionais”, mas que não atendem critérios formulados por outras convenções teóricas: obras que não são “inclinadas para o romance”, ou ainda outras formas de expressão “não literárias”, como o cinema e as artes plásticas. Rascunhando uma hipótese – que não poderá ser respondida por este trabalho, restando como inquietação futura – , talvez a autoficção, além de uma “orientação literária”, como supunha Colonna (2014), possa ser entendida, também, como um fenômeno maior, que atravesse diferentes esferas da expressão humana, literária e artística, o que aqui denominaremos como “orientação discursiva”, por falta de termo mais apropriado.

Consideramos que ambos os aportes teóricos aqui retomados, de Anna Faedrich e de Leonor Arfuch, são válidos e simultaneamente verdadeiros, feitas as

---

<sup>18</sup> A autora recorre à concepção bakhtiniana de gêneros do discurso como “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” (BAKHTIN, 1992, p. 279, grifo do autor), porém essencialmente mutáveis e dinâmicos, associados por similaridades em sua composição e função. A linguagem humana é fundamentalmente dialógica: impossível de ser separada da alteridade. As interações humanas dão-se, necessariamente, dentro dos gêneros do discurso, sejam orais ou escritos.

distinções entre as naturezas de ambas as propostas. Assim, tomaremos ambos em conta ao analisar o texto de Amara Moira nas próximas páginas. Acreditamos que é interessante observar quais requisitos cumprem-se ou não para que essa obra fosse classificada como autoficção dentro de uma classificação mais estrita – e, já adiantando algumas considerações, há alguns pontos que “fugirão” a essa regra. E isso não se trata, em nosso ver, de um problema, pois não será do nosso interesse, neste trabalho, tentar encaixar a obra de Moira em uma teoria pré-estabelecida, uma vez que entendermos que sua natureza é híbrida, e que o híbrido é inclassificável e irreduzível às classificações herméticas.

Já a metodologia de análise proposta por Leonor Arfuch, feitas as adaptações necessárias, nos auxiliará a perceber quais as construções identitárias e as representações sociais ali construídas, principalmente no que tange a dois pontos: a identidade travesti e a identidade trabalhadora sexual. Cientes das estratégias que Moira lança em seu texto, dos diferentes “eus” que ali falam, das distintas entonações, e cientes das próprias falhas da memória e dos limites (mas também possibilidades) da escrita, poderemos melhor compreender como que, em seu texto, se constrói o relato, o desejo, a provocação e, principalmente, a denúncia.

### 3. ANÁLISE DE *E SE EU FOSSE PURA* (2018), DE AMARA MOIRA

#### 3.1 Primeiros olhares

Analisar a obra de Amara Moira consiste em uma tarefa desafiadora, se levarmos em conta três entrecruzadas questões de pesquisa que se desdobram a partir da leitura do texto. Primeiro, é preciso pensar nas narrativas de Moira como um longo processo de escrita, publicação, reavaliação e reescrita, envolvendo diferentes suportes, como o *blog* e o livro impresso. Segundo, há de se levar em conta a multiplicidade de vozes ali contempladas, seja nas representações apresentadas pelo texto, seja no coro de personalidades distintas que complementam o paratexto. Por fim, também é necessário ter em mente o jogo de máscaras que é empregado nessa obra, percebendo quais imaginários sociais são ali reproduzidos, e quais são subvertidos.

Lançada originalmente em 2016, então sob o título *E se eu fosse puta*<sup>19</sup>, a primeira obra de Amara Moira trata-se de uma coletânea de 44 narrativas de teor memorialístico, cujas principais temáticas são suas vivências como travesti e como profissional do sexo. São textos que variam na sua extensão, de somente um parágrafo, nos mais breves, até nove páginas, na narrativa que abre o livro, a mais longa.

As principais temáticas contempladas nessas páginas são a rotina da prostituição das travestis nas ruas, à noite; detalhes dos programas e dos clientes que por ali passam; cenas que se intercalam com memórias de juventude da narradora, antes da sua transição<sup>20</sup> de gênero. Essa narradora autodiegética, desde o princípio da obra, apresenta-se como “travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora” (MOIRA, 2018, p. 19). Nesse entrecruzamento tríplice, é impossível separar cada uma dessas facetas identitárias. Puta porque travesti, já que esse é o único espaço delegado socialmente aos corpos trans; escritora porque puta, tendo encontrado nas suas experiências mote para as narrativas e, no ato de escrevê-las, uma forma de resistência.

<sup>19</sup> Comentaremos sobre as mudanças entre as duas edições da obra no próximo subcapítulo. De forma geral, faremos referência à(s) obra(s) como *E se eu fosse*, especificando a edição apenas quando necessário.

<sup>20</sup> Aqui, emprego “transição” como o momento em que a narradora-personagem passa a viver socialmente como travesti, performando sua identidade de gênero no feminino, e não como sinônimo de intervenção cirúrgica, transgenitalização.



Distintas e contraditórias são as expectativas que a narradora Amara apresenta ao leitor sobre sua relação com a prostituição, uma vez que as próprias perspectivas dessa narradora vão se modificando ao longo do livro, a cada narrativa, seja antes da transição ou após, já exercendo o trabalho sexual. Essa complicada relação fica demarcada no “E se eu fosse” do título. A conjunção “se” abre uma oração subordinada condicional que, na obra de Moira, toma diferentes sentidos. Primeiro, medo, uma vez que a narradora receia o rechaço social ao assumir publicamente sua identidade travesti, o que a cercearia de diversas oportunidades e afastaria família e amigos:

Medo de quê? De tudo. Mas, sobretudo, de ter que do nada me prostituir, ter que ir da noite pro dia buscar cada centavo do meu sustento na prostituição. [...] Meu medo era, antes, a violência da exclusão, me ver pária da noite pro dia, tratada feito lixo, perder família, amigos, círculo social, não ter um teto pra chamar de meu, o direito de continuar estudando, de poder buscar emprego que não fosse esse que não consideram emprego: puta (MOIRA, 2018, p. 32-33).

Contudo, a narradora-personagem passa a ter contato com aquele “submundo” que tanto temia, a prostituição, e começa a estabelecer laços com outras profissionais do sexo; passa a ouvir suas histórias, compartilhar desejos e angústias. Ao perceber que somente ali, naquele *não-lugar*, que seu corpo transicionado seria visto, aceito e cobiçado, o medo contido no “eu se eu fosse” mistura-se à curiosidade, ou mesmo o desejo de experimentar. A dúvida que atormentava seus pensamentos, “e se eu *tivesse que ser prostituta?*”, passa, gradualmente, a coabitar com uma nova indagação: “e se eu *pudesse ser prostituta?*”.

E é então *que me pego fantasiando* os dias em que fui visitar amigas putas e tive uns momentos de última bolacha do pacote, homens me assediando abertamente, querendo saber meu preço e com volúpia nos olhos conversar comigo, querendo me paquerar, cantar, seduzir. Nunca cedi a essas abordagens toscas, asquerosas, mas confesso que elas sempre me causavam sorrisos, fazendo com que eu me sentisse bela. Objeto de desejo lá, de riso aqui, mero objeto em ambas as situações, mas lá pelo menos me põem num pedestal, digna de admiração e desejo. *Nem sei por que continuo deixando esse moralismo bobo impedir que eu tome as decisões corretas* (MOIRA, 2018, p. 31-32, grifo nosso).

O resultado desse longo conflito interno é que a narradora, uma vez já transicionado, passa a vivenciar o sexo pago, e a rememoração dessas experiências é o que acompanhamos nas páginas de sua obra. Nas passagens em que articula

memórias de sua vida de antes com as de “agora” (o momento de enunciação da narradora), frequentemente a fruição do desejo sexual aparece como importante fator para justificar os caminhos que escolheu. Nessas passagens, o “e se” aparece como indicativo de um desejo, por muito tempo postergado e finalmente alcançado:

Excitada com cada um dos três, pouco importava grana ou beleza. Dar prazer foi meu destino amargo, dar, mas também receber. E se sentir prazer naquilo com que se trabalha for critério pra escolher profissão, a minha já estava escolhida. *E se eu fosse puta? Bom, agora eu era* (MOIRA, 2018, p. 29, grifo nosso).

É importante lembrarmos que é de uma *instância narrativa* sobre a qual temos falado, e que mesmo tratando-se de uma obra ligada a uma vivência dita “real”, isso não nos implica em avaliar o que de fato sente ou não o sujeito que escreve, mas sim observar *como* se escreve, quais as escolhas que faz no exercício da autorrepresentação. Assim, uma hipótese que se pode pensar é que a maneira como o narrador autodiegético se apresenta trata-se sempre de uma espécie de *performance*.

Dito isso, por ora cabe encerrar as elucubrações sobre o título “E se eu fosse” com uma terceira possibilidade, além do receio e do desejo, dentro do que o gramático Ataliba de Castilho<sup>21</sup> chama de “condicional irreal”: quando o “e se”, somado ao emprego do verbo no subjuntivo, abre caminho para enunciar aquilo que não é realidade.

No texto de Moira, tal emprego nos lembra as possibilidades múltiplas de criação dentro de um texto autoficcional: a mudança de ordem dos eventos, os detalhes removidos ou acrescentados. Ainda, a possibilidade da condicional irreal está presente nos momentos em que a narradora, provocativamente, pede ao leitor que se coloque em seu lugar, uma vez que “esse livro é sobre a escolha que não faz sentido, esse livro é sobre buscar porquês. *E se eu fosse puta? E se eu fosse você?*” (MOIRA, 2018, [orelha do livro]).

Além dos caminhos de leitura abertos pelo título, é preciso destacar que *E se eu fosse* faz parte de um processo contínuo de escrita, já que a maior parte das narrativas que compõe essa(s) obra(s) foram inicialmente publicadas em um *blog*<sup>22</sup>,

<sup>21</sup> CASTILHO, Ataliba T. de. *Pequena gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 375.

<sup>22</sup> Disponível em <http://www.eseeufosseputa.com.br>. Acesso em 01 nov. 2019.

sob o título de “E se eu fosse puta”, entre os anos de 2014 e 2017. Segundo a pesquisadora Paula Sibilia, os *blogs* tratam-se de um gênero discursivo relativamente recente na história humana, cuja proliferação verifica-se com a ascensão da Internet e das redes sociais. Os *blogs* lançam mão de novas linguagens ao mesmo tempo que mantêm relações com outras formas de escritas de si tradicionais:

Otra vertiente de este aluvión son los diarios íntimos publicados en la Web, para cuya confección se usan palabras escritas, fotografías y videos. Son los famosos *webblogs*, *photoblogs* y *videoblogs*, una serie de nuevos términos de uso internacional cuyo origen etimológico remite a los diarios de abordaje mantenidos por los navegantes de otrora. Es enorme la variedad de estilos u asuntos tratados en los *blogs* de hoy en día, aunque la mayoría sigue el modelo confesional del diario íntimo. O mejor dicho: diario *éxtimo*, según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red (SIBILIA, 2008, p.16, grifo da autora).

Assim sendo, são comuns nos textos publicados em blogs o emprego da 1ª pessoa gramatical (eu/nós), assim como, em alguns casos, do uso do registro coloquial da língua, causando um possível efeito de aproximação entre o sujeito que enuncia e seu leitor; ou, como coloca Sibilia, promove-se o efeito de um diário não mais “íntimo”, mas “éxtimo”.

Esse fenômeno é facilmente perceptível nas narrativas de Moira, uma vez que, mesmo havendo revisão e adaptação na transposição dos textos da plataforma digital (*blog*) para o formato de livro impresso, optou-se por conservar o registro informal da linguagem ali empregada, o que pode ser notado pela presença de gírias, de termos de baixo calão ou, ainda, do recorrente emprego do pajubá, dialeto identificado com a comunidade travesti<sup>23</sup>.

Além disso, o efeito de intimidade, de diário aberto, é reforçado pelo frequente uso do vocativo pela narradora, que parece dialogar com seus leitores. Um breve olhar para o sumário de *E se eu fosse pura* (2018) e é possível detectar narrativas intituladas como “Vocês já me conhecem super, não?”, “Aquele dramalhão que vocês bem gostam” e “Viciosa como vocês bem sabem”, que já no título exploram essa relação entre narradora e leitores, criando uma proximidade entre essas duas instâncias, de maneira que a narradora parece “antever” as reações de seus leitores.

---

<sup>23</sup> Segundo Barroso (2017), o pajubá, também conhecido como bajubá, encontra raízes na língua africana iorubá e é falado por demais membros da comunidade LGBTQ+, com o propósito de autoidentificação dentro do grupo, e forma de proteção.

Contudo, cabe ainda ressaltar que o processo de adaptação dos *posts* do *blog* para o livro acabou por deixar de fora certos marcadores, como as datações dos textos – elemento composicional dos gêneros *blog* e diário íntimo. Não só os capítulos da obra não trazem esses indicadores de tempo, como a própria ordenação das narrativas no livro nem sempre correspondem à ordem de publicação dos textos do *blog* e à ordem cronológica das vivências ali retratadas; o que causa interessantes efeitos de leitura para a recepção da obra final, como se verá adiante.

Ainda sobre as questões de linguagem, é notável que as narrativas que compõe *E se eu fosse* podem variar bastante com relação ao tom empregado na narrativa, conforme a especificidade de cada texto. Assim sendo, há narrativas em que a narradora descreve e pormenoriza detalhes dos programas, atributos físicos (os seus e os dos clientes) e performances sexuais. Nessas cenas, há a recorrência de vocabulário chulo, de emprego de humor e, em alguns casos, de descrições escatológicas.

Meu brinquedo querendo crescer, a calcinha apertada igual nunca vi antes, eu não entendendo nada, e lá vai o cliente procurar meu corpo sob o vestido, abaixar minha calcinha até a coxa pra ver o que eu tinha endurecendo, apalpar minha bunda, e nada de tocar meu pau, nadinha, eu divertida com a ideia. Conduziu minha cabeça então de volta ao seu e daí ao gozo um instante, eu dando o meu melhor pra segurar a vontade de beber: fiz ele tirar na hora H e leitar meu rosto, a boca entreaberta provando o gostinho de leve no que escorria, ele deliciado com a cena. Antes de partir, ainda pegou meu número e fez questão de ligar ali mesmo pra garantir que era o meu. Prometeu voltar, nunca mais o vi (MOIRA, 2018, p. 23-24).

Contudo, entendemos que classificar *E se eu fosse* apenas como uma obra erótico-pornográfica, baseado no tema e na linguagem empregados nas narrativas, não daria conta, em nossa leitura, da multiplicidade dessa obra; multiplicidade que é temática e também formal. Narrativas em que predominam descrições de cenas eróticas coexistem, dentro da obra, com narrativas memorialísticas sobre a vida da narradora Amara antes da transição, e ainda com textos de teor mais politizado e, em cada caso específico, o tom do texto também se modifica. Isso se percebe, por exemplo, na passagem a seguir, uma crítica sobre como certos setores do movimento feminista conservador não contemplam e não dialogam com as pautas das profissionais do sexo:

Do ponto de vista do moralismo radical, é absurdo alguém defender que mulheres possam vender prazer a um homem, negociar esse prazer, pôr a

ele um preço. Dar lucro a um patrão, ok; submeter-se a péssimas condições de trabalho, ok; mas, vender prazer e ainda ousar saciar esse prazer, isso nunca! E não importam os valores da negociação, cinquenta, cem ou quinhentos reais a hora, pois, para esse povo, a prostituta será sempre vítima, sempre “explorada” pelo homem perverso vulgo seu cliente. Para esses setores radicais o sexo não poderá jamais ser considerado serviço, receber um valor, ainda que seja uma das experiências humanas mais essenciais, mais incontornáveis (MOIRA, 2018, p. 135).

Além da “flutuação” dos registros linguísticos entre as narrativas – e, muitas vezes, essa flutuação efetua-se dentro de uma mesma narrativa – , outras características composicionais variam entre os capítulos. Alguns textos se aproximam do diário, como em “É hoje que eu conheço o amor” (MOIRA, 2018, p. 49), no qual um “eu-presente” relê entradas de outra época, escrita por um “eu-passado”, e reflete criticamente sobre aquele. Outros capítulos se aproximam da anedota, em narrativas brevíssimas (de um parágrafo), como é o caso de “Diálogo que só se ouve entre travestis” (MOIRA, 2018, p. 67), texto que explora o uso do pajubá.

Além dessas particularidades entre as 44 narrativas autorais de Moira, há ainda o capítulo “Além de fazer putaria, a travesti ainda inventa de escrever poema”, que foi expandido na edição de 2018, contando com três poemas da autora. O título faz uma provocação com o fato de uma travesti poder ser escritora – e, ainda por cima, *poeta* – algo extremamente audacioso, se pensarmos a exclusão social e os imaginários construídos sobre os corpos e as identidades trans. Compõem esse capítulo os poemas “Memória curta”, sobre a pretensa virilidade de alguns clientes, que mudam de comportamento na hora do sexo; “Ode ao quetí”, sobre a rotina do sexo na prostituição, empregando palavras do pajubá; e “Pela décima vez”. Este último foi reproduzido na antologia *Tente entender o que tento dizer* (2018), e constitui-se como um poema cujo eu-lírico masculino pede que a profissional confie nele, a ponto de fazer sexo sem o preservativo:

Pela décima vez

Confia em mim, sou casado,  
Doador de sangue e, por Deus,  
Primeira trava com que eu  
Saio é você, olha o estado  
Em que ele fica, babado:  
Te dou mais dez, nem assim?  
Você tem cara que fez  
Teste, o meu deu nem um mês;  
Aliança e tudo, eu sou, sim,  
Casado, ó, confia em mim (MOIRA, 2018, p. 110).

Essas são algumas das razões que nos fazem evitar os reducionismos com relação a *E se eu fosse*, pois rotulá-la como mera obra erótico-pornográfica, ou mesmo apenas como obra memorialística, acabaria por encobrir sua construção plural. Tal pluralidade também se deve ao fato de que a obra de Amara Moira, ainda que não seja atribuída a uma autoria coletiva, é sim uma obra compósita de múltiplas identidades, representações e vozes, algo que já se evidencia na organização do livro, pelos textos de autorias distintas que o compõe. É fato corriqueiro que um segundo autor seja chamado para assinar o prefácio, a orelha ou a contracapa de uma determinada obra, mas no caso de *E se eu fosse pura* (2018), há a presença de outras cinco<sup>24</sup> vozes que, de uma forma ou outra, também compõe a edição final junto a Moira. Isso nos provoca a pensar num caráter essencialmente coletivo, tendo em vista as problemáticas sociais presentes naquelas narrativas.

A epígrafe é assinada por Maria Valéria Rezende, ela também múltipla: freira, educadora, feminista e escritora agraciada, mais de uma vez, com o Prêmio Jabuti. Ainda que breve, há uma força simbólica nas breves palavras que uma escritora dedica à outra: “E, Amara, não se esqueça disso, é Jesus quem diz: ‘As prostitutas vos precederão no Reino de Deus’” (MOIRA, 2018, p. 09). A menção ao texto bíblico (Livro de Mateus 21:31), logo na abertura da obra, faz-se como uma espécie de afronta contra uma série de moralismos socialmente construídos sobre as profissionais do sexo. Na verdade, essa não é a única citação bíblica no livro, pois Moira lança mão desse intertexto em outros momentos, como se verá adiante, articulando o imaginário que há sobre a prostituição, provocando deslizos entre o sagrado e o profano.

A cartunista Laerte também apresenta uma contribuição ao texto de Moira, através do capítulo intitulado “Muriel em dias de ‘e se eu fosse’”, seleção comentada de algumas de suas tirinhas envolvendo o personagem Hugo, que se descobre Muriel, e se torna, também, uma trabalhadora sexual. A artista reflete sobre como a produção daquelas tirinhas também a ajudou a perceber sua própria identidade trans. Laerte comenta: “Por alguns anos esse foi um dos jeitos que usei pra refletir sobre ser trans, pra transitar novas ideias e pessoas intensas, inquietas e transformadoras como a Amara Moira” (LAERTE, 2018, p. 19). A presença do trabalho artístico da cartunista é

---

<sup>24</sup> A edição de 2018 conta, ainda, com uma sexta participação: a de João Silvério Trevisan, que optamos por mencionar na próxima seção.

destacada no paratexto de ambas as edições da obra, e aparece, no livro, como capítulo anterior à primeira narrativa autoral de Moira.

Além de Rezende e Laerte, de certa forma vozes autorais notáveis por suas carreiras artísticas, *E se eu fosse* também convoca outras vozes que, embora talvez não reconhecidas como as demais autoras, trazem, assim como Moira, as vivências dentro da prostituição. Tratam-se de Indianare Alves Siqueira, Vitoria M. e Monique Prada, profissionais do sexo que compõe a abertura e o fechamento do livro.

Indianare Alves Siqueira assina o prefácio, com um texto no qual destaca as visões negativas que tinha da prostituição, uma série de construtos cuja consequência era a ideia de que “ser travesti tudo bem, puta jamais” (SIQUEIRA, 2018, p. 13). Conta que, diante da rejeição que sofreu pela sua identidade de gênero, sem encontrar mercado de trabalho mesmo tendo as qualificações necessárias, encontrou no trabalho sexual não só subsistência, mas também uma rede de acolhida e de proteção que fizeram com que repensasse seus preconceitos.

No fechamento da obra, temos o texto de Vitoria M., intitulado “Conselhos de uma profissional pra quem pensa em fazer carreira”. Nele, a autora aponta uma série de dicas, sobre segurança, prevenção e saúde mental para trabalhadoras e futuras trabalhadoras sexuais. Segundo ela, “algumas regras e posturas vão afastar pimpagem [proxenetismo], vícios, abusos, violência e outros tantos traumas que a profissional não precisa aceitar” (VITORIA M., 2018, p. 187).

Finalmente, há o posfácio de Monique Prada, destacada ativista pelos direitos das prostitutas (ou *putafeminista*, como se verá adiante). Espécie de narrativa-manifesto, “Dedo no rabo do teu pseudotransgredir” (PRADA, 2018, p. 188) se dirige a um eu masculino, criticando aqueles que se afirmam liberais para certas causas, mas que são contra a prostituição como escolha, como possibilidade de trabalho digno. Em um tom bastante provocativo, o texto problematiza as relações entre sexo, afeto e trabalho:

Mas não, meu amigo. As pessoas têm é o direito de foder com quem quiserem foder e se tiverem muita, muita sorte no meio dessa aridez toda de almas vazias e corpos quentes talvez encontrem um dia alguém a quem amar por algum tempo. O direito mesmo pelo qual se luta é o de foder com quem quiser – obviamente se os desejos coincidirem e o “quem quiser” também te queira. Por tesão, pelo momento ou pela grana (PRADA, 2018, p. 190).

Refletir sobre a importância dessas outras vozes em *E se eu fosse* nos instiga a pensar sobre como se dá a articulação entre os caracteres coletivo e individual dentro da obra de Moira. Por um lado, a presença de outras vozes autorais compondo o texto final e o frequente tom de denúncia das narrativas, que revelam as violências que pessoas trans e profissionais do sexo sofrem, são elementos que apontam para uma realidade coletiva, aproximando-se da forma de expressão literária conhecida como “literatura de testemunho”.

Por outro lado, é inegável que a narradora apresenta idiossincrasias que dificilmente poderiam ser generalizadas para todo um grupo, como particularidades sociais e econômicas (tais como ser Doutora em Letras), seu posicionamento político diante da prostituição (declara-se como *putafeminista*), ou mesmo a forma como aborda a questão do prazer sexual enquanto profissional do sexo.

Sabendo que também é preciso aprofundar as reflexões sobre como essa narradora *performa* certos imaginários sociais – o que buscaremos desenvolver adiante – por ora nos cabe reforçar nossa escolha de não reduzir *E se eu fosse* a uma única categoria fechada, no que se trata de um gênero literário, ou mesmo discursivo. cremos que o painel aqui brevemente esboçado, pensando essa obra a partir de seus diferentes registros linguísticos, seu diálogo com diferentes gêneros e sua tensão entre o individual e o coletivo, tal painel nos orienta a pensar a obra de Moira como essencialmente *híbrida*, ao menos em sua composição formal.

### 3.2 As mudanças

Dois títulos, e fica a seu critério escolher por qual dos dois chamá-lo.

Amara Moira

Em *O pacto autobiográfico* (2014 [1975]), Philippe Lejeune nos indica que, em uma obra dita autobiográfica, haveria duas formas de ressaltar seu comprometimento com uma vivência “real”: dentro do próprio texto, através de uma seção que reafirmasse esse pacto, como uma introdução, prefácio ou introito; ou através de elementos extratextuais: o título e o subtítulo da obra (contendo a palavra “autobiografia” ou similar), ou alguma outra afirmação na capa, contracapa, orelha, entre outros.



A partir disso, entendemos que o paratexto assume um importante papel na constituição de uma obra de teor autobiográfico – e, aqui, estendemos essa possibilidade também às obras autoficcionais –, podendo-se, assim, analisar como sua composição interfere na construção de um efeito autobiográfico/autoficcional. Lembremos que o primeiro contato de um leitor com uma obra acontece, a princípio, com esses elementos paratextuais: ao segurar em mãos certo exemplar pela primeira vez, sua apresentação poderia indicar um “caminho” de leitura, potencializando certa forma de recepção daquela obra.

No caso da obra de Amara Moira, há elementos paratextuais que auxiliam no efeito autobiográfico/autoficcional, assim como também existem diferenças pontuais e significativas entre as duas edições da obra. Razões essas que nos levam a acreditar que seja válido contemplar tais questões, ainda que brevemente.

A primeira edição, então intitulada *E se eu fosse puta*, foi lançada em 2016 e obteve certa repercussão na mídia, trazendo ainda mais visibilidade para sua autora. Algumas reportagens foram veiculadas a propósito desse lançamento, destacando Moira como uma significativa voz autoral trans/travesti na contemporaneidade<sup>25</sup>. Houve um grande número de vendas do livro, a ponto do esgotamento da primeira edição.

Curiosamente, a obra é relançada, em 2018, com o título *E se eu fosse pura*. A substituição da palavra “puta” pela palavra “pura”, no título, foi arrazoada em um texto inicialmente publicado nas redes sociais e, posteriormente, adaptado como forma de introito na edição posterior, intitulado “A título de justificativa”.

*E se eu fosse puta, e se eu não fosse; sendo ou não sendo, dá no mesmo, pois a palavra “puta” é o problema, ela e somente ela. Livro de puta vende, que o digam a Surfistinha e as que lhe seguiram os passos, mas vende desde que saiba se comportar, se dar ao respeito. Uma coisa é na zona, aí você usa o linguajar que quiser, aqueles palavrões que o pai de família adora, ahã; outra bem diferente é nas livrarias, bibliotecas, nas prateleiras das casas, especialmente se você não é autor homem, branco, rico, bem reputado. Como é que se cita um livro desses na mídia, como é que na televisão? Houve reclamações, houve sim, gentes e mais gentes que queriam conhecer o livro e que ou não tinham coragem de comprá-lo (muitos chegaram a roubar, tal a vontade de ler e a vergonha de passar no caixa), ou de carrega-lo em público, no metrô, ônibus (teve quem tratou de encaderná-lo, vê se pode), ou até de o deixar nas prateleiras da sala, aí o que foi que eu fiz? Isso mesmo, mudei o título (MOIRA, 2018, p. 06, grifo da autora).*

---

<sup>25</sup> Exemplo dessa repercussão é a entrevista concedida pela autora ao jornal literário Suplemento Pernambuco, disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1792-entrevista-amara-moira.html>. Acesso em 10 jan. 2020.

Destaca-se, nesse texto, como a palavra “puta” é estigmatizada: significando “prostituta”, em virtude dos imaginários socialmente construídos sobre essas sujeitas, muitas vezes tomadas como abjetas, a palavra acaba por ser empregada também como um palavrão. Logo, a presença de tal vocábulo na capa de um livro de grande circulação acabaria por chocar muitos, principalmente aqueles que defendem certos “moralismos”, como o “pai de família” mencionado no texto. Paradoxalmente, contudo, há a menção de que, mesmo diante dos estigmas, “livro de puta vende”. Esse “subgênero” é representado pela menção à obra de Bruna Surfistinha, uma vez que *O doce veneno do escorpião* tornou-se um sucesso de vendas.

Logo, haveria interesse dos leitores pelos “livros de puta”, mas desde que tais livros “soubessem se comportar”. Assim, em 2018, uma nova edição (ou seria uma nova obra?) é lançada, utilizando um subterfúgio para “driblar” as críticas. Troca-se o título oficial de “E se eu fosse puta” por “E se eu fosse pura”; mas o novo título apresenta-se como uma rasura sobre o velho. Pode ser entendido como uma provocação, em tom de farsa:

*E se eu fosse puRa*, portanto, com esse érrão maiúsculo em cima do têzinho, bem rasura mesmo, pra não deixar dúvidas das intenções pias, respeitabundas da autora! Quem sabe agora ninguém mais precise roubar nem ficar só na vontade de ler esse meu livro absurdo. A diferença que esse érrão não faz! Talvez que um têzão maiúsculo em cima do érrinho fosse bem mais apropriado, em se tratando do conteúdo, mas *E se eu fosse pura*, veja bem, chega a ser ainda mais pecaminoso que o outro (MOIRA, 2018, p. 07).

O novo recurso gráfico empregado, a letra “r” maiúscula rabiscada sobre a letra “t” em “puta” reforça um ato de negociação, ainda que deixe bem claro o processo de alteração, denunciado o estigma pela palavra e a postura de censura, por parte de certas pessoas, à obra original.

### Imagens 01 e 02 – Capas de *E se eu fosse*

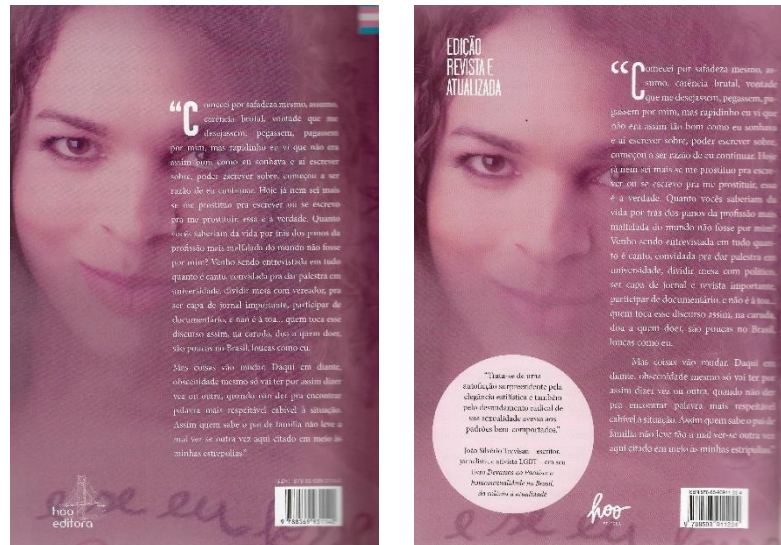


Fonte: Moira (2016, 2018)

Trocar “puta” por “pura”, além de resolver a necessidade de adaptação do título, acaba por se tornar uma forma de provocação, de afronta. Já mencionamos anteriormente algumas das possibilidades de leitura para o título original, “E se eu fosse puta”. O novo título pouco dialogaria com relação às narrativas (por exemplo, não há a indagação “e se eu fosse pura?”, por parte da narradora, em nenhum capítulo); mas ainda assim, em nossa leitura, é bastante significativo. Ao aproximar essas duas palavras, Moira brinca com os imaginários estigmatizantes sobre as prostitutas, lançando novas indagações: o que é a pureza? Ser puta e ser pura são naturezas contrastantes? Pode uma puta ser pura?

É válido, aqui, observarmos mais alguns dos detalhes visuais que compõem as edições:

## Imagens 03 e 04 – Contracapas das duas edições



Fonte: Moira (2016, 2018)

## Imagem 05 – Fotografia da autora reproduzida na orelha das obras



Fonte: Moira (2018)

Ambas as edições lançam mão de imagens da autora como forma de chamar a atenção dos leitores e de afirmar o valor biográfico da obra. Na capa, há um enfoque para o torso despido de Moira, no qual o título da obra aparece (com a já mencionada “rasura” no da edição de 2018).

Além do nome da autora e da indicação de que o livro contém tirinhas de Laerte, a segunda edição traz, abaixo do nome da autora, a informação de que ela é “Travesti e doutora em Letras pela Unicamp”. É curioso pensar que, ainda que tenha havido um movimento no paratexto para “esconder” o título original, tais informações tenham sido adidas na nova capa, uma vez que elas reafirmam uma identidade travesti, algo que

é discriminado socialmente, junto a um título de doutora, alcunha de prestígio acadêmico.

Outras imagens da escritora são empregadas na contracapa e em uma das orelhas do livro. Nesta, Amara posa com uma nota de cinquenta reais, provocativamente recriando imaginários sobre a prostituição. O texto que acompanha a imagem ainda a apresenta, de certa forma, como uma personagem sedutora, mesmo libidinosa:

Travesti em inícios de carreira, Amara Moira percebeu mais fácil transar sendo paga do que dando-se de graça, facinha como ela é. Decide então pela rua, fazê-la de esquina a esquina, encontrando nisso prazer em não só viver ali o sexo tributado (nas formas inusitadas todas em que ele surge), como também em rememorar depois a experiência, retrabalha-la em texto: travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora (MOIRA, 2018 [orelha do livro]).

Já na contracapa, dá-se destaque para uma imagem do rosto da escritora, acompanhado de um excerto de uma das narrativas. Na lombada da edição de 2016 é reproduzida uma bandeira do orgulho trans (nas cores azul, branco e rosa), sendo que a mesma foi deslocada para a parte interna da orelha na edição de 2018, na qual acrescentou-se uma bandeira do orgulho LGBTQ+ (cores do arco-íris).

Na edição de 2018, há a adição de um excerto de *Devassos no paraíso* (2018), de João Silvério Trevisan, declarando que *E se eu fosse pura* “Trata-se de uma autoficção surpreendente pela elegância estilística e também pelo desnudamento radical de sua sexualidade avessa aos padrões bem-comportados” (TREVISAN, 2018, p. 553). Sendo o escritor um notório pesquisador e defensor brasileiro das causas LGBTQ+, sua voz acaba por somar às demais vozes autorais, já mencionadas, que compõe o paratexto da obra de Moira.

De forma geral, as mudanças mais significativas entre as duas edições de *E se eu fosse* são os títulos, os novos detalhes acrescentados à capa da segunda edição, e uma nova diagramação gráfica, que alterou consideravelmente o número de páginas (a edição de 2018 consta com 192 páginas, 24 a menos que a de 2016), porém mantendo o mesmo número de narrativas. Na verdade, houve ampliação do texto de algumas narrativas, “uma palavra aqui, outra no pioríssimo dos casos”, segundo a própria autora (MOIRA, 2018, p. 07).

Cotejando ambas as edições, é possível perceber que algumas das mudanças, ainda que muito sutis, apontam para um processo de repensar o texto, reavaliar o que

foi dito, reposicionar-se conforme novas crenças e concepções. Assim como a narradora Amara projeta um olhar especular ao ler entradas antigas em seu diário, algo semelhante parece ter acontecido na revisão da segunda edição.

Citemos duas brevíssimas passagens. A narrativa inicialmente intitulada “A primeira maricona a gente nunca esquece”, da primeira edição, é renomeada, na segunda, como “A noite em que eu vislumbrei a riqueza” (MOIRA, 2018, p. 59). Nesse capítulo, a narradora reconta um encontro com um cliente que desejava ser penetrado pela profissional, descrevendo as “estripulias” de ambos em uma longa noite, transitando entre diferentes hotéis. “Maricona” faz parte do pajubá e pode designar homem “afeminado” ou homossexual ou, em outra concepção, homem que faz programas com travestis. Muitas vezes, corresponde a uma forma de tratamento jocosa, e essa associação desaparece do título da narrativa da edição de 2018, o que, em nossa leitura, poderia indicar um repensar crítico sobre como preconceitos podem estar imbuídos na própria linguagem.

Já em “Os lixos se superam”, a narradora descreve sua raiva diante de certo homem que lhe provocou, tendo audaciosamente pedido dinheiro em troca de sexo com a prostituta. O final da curta narrativa mantém um tom de indignação em ambas as versões de 2016 e 2018, mas, enquanto na primeira prevalece um tom de raiva e ameaça (“Só morra, tudo o que te desejo agora” (MOIRA, 2016, p. 87)), na segunda, opta-se por um tom mais ameno, humorado: “O carro sumindo na esquina e eu sonhando com pneus furados, capotamentos, cadê meus superpoderes?” (MOIRA, 2018, p. 85).

Ainda que possam parecer detalhes ínfimos, nos parece curioso e surpreendente encontrar essas pequenas mudanças, esses novos caminhos pelo qual o texto de Moira envereda quando de sua revisão e reescrita. Esse exercício de olhar novamente, de reavaliar, já se mostrava presente, de certa forma, ainda durante a escrita das narrativas para o *blog* e sua consequente transformação em livro, como se vê em “Objeto de desejo, corpo abjeto”, texto presente em *E se eu fosse* que pontua a necessidade desse olhar retrospectivo e revisor diante do próprio texto memorialístico:

Recentemente levantou-se um debate sobre haver gordofobia em meus relatos no blog. Voltei a eles e lá estava ela, orgulhosa, melecando meus textos de preconceito que eu nem sabia que tinha. De forma inconsciente talvez, mas eis que ali estava, de vingança pelo que os lixos faziam comigo, o que mostra quão complexo é o jogo das relações de poder, de privilégio...

travesti gordofóbica, só faltava essa! (Ou não, e essa é a pura realidade, porque a gente não nasceu do vácuo, mas da sociedade mesmíssima em que a gordofobia se fez.) *Não mexi em linha nenhuma do blog, apenas aqui no livro, pra que o confronto entre os textos sirva de sinalização da mudança que se fará notar.* Vocês me digam se fui bem-sucedida (MOIRA, 2018, p. 123, grifo nosso).

Diante de um alerta dos leitores de seu blog, Moira vê por necessário revisar seu próprio posicionamento. Opta por alterar o texto original, mas põe em evidência essa alteração. Esse movimento de repensar, de avaliar o que foi dito, corrigir, apagar e reescrever, afasta-se consideravelmente de um ideal de autobiografia lejeuniana, produto final e irretocável que deveria sumarizar uma narrativa pessoal dita coesa, uma identidade entendida como pronta, sólida. O texto de Amara Moira, em nosso entendimento, vai na direção oposta, aproximando-se do constante movimento de desconstrução/autoconstrução identitária do sujeito pós-moderno. A interatividade, marca das redes sociais na contemporaneidade, de alguma forma atravessa o processo de construção do texto de Moira: seja na relação entre o leitor do blog e a narradora dos textos, seja pelas mudanças necessárias na segunda edição, diante dos “problemas” por parte da recepção. *E se eu fosse*, parece-nos, está em constante mudança.

### 3.3 Tecendo identidades



26

<sup>26</sup> LAERTE. Disponível em <https://deposito-de-tirinhas.tumblr.com/post/45499377907/por-laerte>. Acesso em 01 jan. 2020.

São muitos os estudos que buscam investigar as identidades transgêneras e travestis, sendo que uma significativa parcela deles se origina nos âmbitos médico e científico, já que, historicamente, a transexualidade era vista pela esfera científica-higienista como uma patologia, espécie de desvio ou doença, daí os esforços de tentar entendê-la, classificá-la, encontrar suas possíveis causas e, muitas vezes, tentar encontrar a sua “cura”. Como coloca Bia Pagliarini Bagagli, a transexualidade sempre foi vista como um problema, como algo errado, pois a vivência da pessoa trans era/é entendida, por esse discurso, como desprovida de sentido (BAGAGLI apud VIEIRA, 2018, p. 343); logo a urgência em encontrar definições e respostas teóricas acerca dessas subjetividades.

Contudo, interessa-nos, aqui, o olhar do sujeito para si mesmo, afastando-nos dessa série de discursos de objetificação e de patologização. Segundo Berenice Bento (2008), “a complexidade do processo de instauração social de uma identidade se anuncia quando um sujeito se põe em discurso”, processo no qual “definir e explicar o que ‘eu sou’ é inaugurar disputas implícitas com outras identidades, com alteridades que povoam a ‘minha subjetividade’” (p. 69). No caso de pessoas trans e travestis, segundo a teórica, colocar-se no mundo como sujeito parte de uma afronta: é colocar-se em discordância com um discurso que, aqui, chamaremos de “cisnorma<sup>27</sup>”. Nessa norma, associa-se compulsoriamente os elementos genitália/gênero, criando duas matrizes identitárias tomadas como “normais”: pênis-homem-masculino, e vagina-mulher-feminino. Toda e qualquer outra composição identitária desviante desses dois parâmetros é entendida como “anormal” e combatida através de diferentes aparatos ideológicos. Logo, a existência de pessoas trans, segundo Bento, desconstrói e desafia o binarismo de gênero, pois “chega-se à conclusão que ser homem e/ou mulher não é tão simples” (BENTO, 2008, p. 22).

Se a palavra “transgênero”, como entende a socióloga Letícia Lanz, funciona como um “guarda-chuva” para as múltiplas possibilidades de subjetivação de si que desviam o binarismo de gênero, a travestilidade, como um desses caminhos, como possibilidade de ser e existir no mundo, é, também, um ato político e uma performance:

---

<sup>27</sup> Um trabalho de maior fôlego sobre o tema é a dissertação de Mestrado de Brune Camillo Bonassi, intitulada “Cisnorma: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero” (2017).



Nesse sentido de “performance deliberada de gênero”, o travestismo<sup>28</sup> pode ser considerado uma fonte de resistência e subversão à adoção compulsória do gênero através da performatividade, uma escolha que se mostra possível e até certo ponto viável, à total falta de escolha do sujeito em relação à categoria de gênero que lhe é imposta pela sociedade. E é exatamente através dessa “performance de gênero”, tendo o travestismo como mecanismo principal de subversão e deslocamento das identidades, que o indivíduo transgênero transgride o dispositivo binário de gênero, desconstruindo e desestabilizando as rígidas normas sociais relativas ao “ser homem” e ao “ser mulher”. Mediante o descumprimento da norma, provoca a sua reincorporação em corpos onde o rótulo de feminilidade ou masculinidade impediriam radicalmente tal vivência, uma vez que o sujeito está obrigado à performatividade do gênero em que foi compulsoriamente enquadrado ao nascer (LANZ, 2014, p. 128).

Ainda sobre a travestilidade, Lanz coloca que, no imaginário social, criou-se um forte estereótipo sobre a identidade travesti, reduzindo essas sujeitas somente a sua travestilidade, ignorando outros possíveis caracteres identitários. Esse estigma ainda lhes atribui simultaneamente uma série de outros imaginários: seriam obrigatoriamente profissionais do sexo, de baixas escolaridade e classe econômica, gente “delinquente, indecorosa, imoral, obscena, anticonvencional, antissocial e escandalosa” (LANZ, 2014, p. 148). Há, ainda, um discurso que lhes atribui, erroneamente, a alcunha de homossexuais masculinos. Diante de tantos estigmas, paradoxalmente, há uma vasta produção teórica sobre essas pessoas, pois conforme nos aponta Letícia Lanz,

a travesti é uma identidade gênero-divergente tipicamente brasileira, verdadeira instituição nacional. Ainda que, por influência do Brasil, possam ser encontradas versões assemelhadas à travesti em diversos outros países da América Latina, suas características sociológicas e antropológicas fazem dela um produto cultural único, só existente no Brasil. Em segundo lugar, a travesti é o “cartão de visitas” do mundo transgênero nacional, a ponta mais visível do enorme iceberg da transgressão de gênero no Brasil (LANZ, 2014, p. 148).

Há, ainda segundo a socióloga, uma “tensão hierárquica” mesmo dentro da comunidade trans, o que é, de certa forma, ratificado por Berenice Bento, que constata em suas investigações que muitas pessoas transgênero fazem questão de demarcarem em seus discursos não serem travestis e não terem nenhum tipo de ligação com elas (BENTO, 2008, p. 69). Ambas Lanz e Bento concordam em suas pesquisas que muitos dos relatos de pessoas trans/travestis são atravessados por

---

<sup>28</sup> Em seu texto, Lanz não faz a distinção entre “travestismo” (o ato de vestir-se com roupas atribuídas ao gênero oposto) e “travestilidade” (o processo de construção das identidades e vivências travestis). Aqui, ao empregarmos o texto da pesquisadora, pensamos na segunda acepção.

duas temáticas: episódios de opressão e de violência, e um sentimento de exclusão, e/ou mesmo de solidão.

Em nossa intenção de observar quais as representações sociais (logo, coletivas) que estariam presentes em *E se eu fosse*, almejávamos, em um primeiro momento, ordenar tais representações em duas etapas: representações da identidade travesti e representações da prostituição. Contudo, percebemos que tal abordagem não seria possível, uma vez que o relato de Moira é atravessado por ambas (e muitas outras) construções identitárias, sendo impossível dissociá-las.

Assim, ao se autorrepresentar, Moira constrói uma narradora e personagem que, como travesti e como prostituta, é atravessada por diferentes imaginários sociais construídos acerca dessas facetas identitárias – ou, ainda, pode-se dizer que ela ocupa um terceiro imaginário, na intersecção desses outros dois. Contudo, cabe lembrar que, desde o começo, sua narradora define-se por múltiplas identidades (escritora, ativista, professora etc.), não podendo ser reduzida a nenhuma dessas caracterizações.

Outra questão que se faz necessário pensar é sobre os limites que há entre uma representação social e uma interpretação subjetiva de um alguém que olha para si. Entendemos que nem toda idiosincrasia de um narrador autobiográfico/autoficcional poderia ser interpretada como relativa a uma coletividade de sujeitos de traços identitários semelhantes, e vice-versa. Ainda assim, o trajeto percorrido pela narradora de *E se eu fosse* é similar a um dado social e coletivo, já que cerca de 90% das travestis brasileiras exercem o trabalho sexual (VIEIRA & BAGAGLI, 2019, p. 347).

Para pensarmos quais são as representações sociais sobre a prostituição contidas em *E se eu fosse*, precisamos partir de dois pressupostos: (i) os imaginários que aviltam as trabalhadoras sexuais e (ii) como elas se posicionam perante esses discursos. No primeiro pressuposto, entendemos que há uma série de estigmas construídos socialmente sobre a prostituição, estigmas esses que recaem diretamente sobre as profissionais do sexo, causando sua exclusão em diferentes níveis da sociedade. Das relações sociais mais cotidianas, até a esfera acadêmica, persiste uma deslegitimação das vozes e dos saberes construídos por essas pessoas.

Monique Prada, autora do posfácio de *E se eu fosse* e também autora de *Putafeminista* (2018), articula diferentes referências teóricas sobre a prostituição com suas próprias vivências como profissional do sexo e ativista para desvendar de que forma os estigmas contra as prostitutas são perpetrados. Na visão da autora, a

prostituição é frequentemente pensada como um abismo social que corrompe e destrói os sujeitos – as prostitutas são sempre imaginadas como “mulheres miseráveis que fazem qualquer coisa por um prato de comida e que não tiveram nenhuma outra oportunidade na vida a não ser realizar os desejos sexuais bizarros de homens maus e perversos” (PRADA, 2018, p. 35).

Prada questiona esses construtos sociais, essa série de mitos que afirmariam que apenas mulheres “sem escolha” recorreriam ao sexo pago, que toda a prostituta seria uma mulher de baixas escolaridade e classe social, ou que a “venda do corpo” (expressão que ela rejeita) seria uma forma de humilhação e de estupro. Em sua obra, Prada coloca que esses imaginários têm como única função oprimir as profissionais do sexo e perpetuar violências contra essas pessoas. Essa opressão teria espaço, inclusive, dentro de correntes feministas que, conforme a autora, buscariam constantemente deslegitimar as vozes de prostitutas, sempre que suas pautas fossem a defesa da prostituição como forma de trabalho, ou a garantia de direitos e de proteção para as profissionais do sexo. Logo, a existência de estereótipos e de discursos discriminatórios contra as prostitutas só contribuiria para a negligência do Estado para com essa comunidade.

As vozes que a sociedade considera dignas de ouvir: ou se dá espaço a uma ideia festiva, glamorosa e fantasiosa da prostituição, ou a uma visão dramática da prostituição, ou a uma visão dramática da prostituta, como mulher sofrida e vitimizada. Não é possível ou desejável fugir do clichê, abrir mão do estereótipo e ouvir as prostitutas como se fôssemos pessoas. *Em geral, as pessoas não conseguem perceber que a prostituta pode ser a vizinha que cria os filhos sozinha, a universitária que mora ao lado, a moça independente e discreta da casa da frente* (PRADA, 2018, p. 67, grifo nosso).

Prada faz uma distinção entre sua experiência como mulher cisgênero em relação à prostituição e a realidade de muitas travestis, que frequentemente se veem forçadas a enfrentar condições ainda mais precárias de prostituição e índices ainda maiores de vulnerabilidade social e de violência. Em *E se eu fosse*, a narradora faz essa mesma comparação, uma vez que, enquanto mulheres cis poderiam ocupar outros espaços (casas noturnas, hotéis, prostíbulos), restaria para as travestis os terrenos baldios, os becos escuros, os estacionamentos. Sobre essa questão, é bastante relevante o depoimento de Indianare Siqueira – que também colabora com a obra de Moira – sobre como a exclusão social pode ser determinante para levar uma travesti para as ruas:

Muitas pessoas não têm realmente outra escolha a não ser a prostituição, como a maioria das travestis e transexuais. No entanto, outras têm a possibilidade de sair da prostituição, mas não querem porque tiveram um ganho muito grande, e outro trabalho significaria passar a ganhar um salário mínimo por mês. Sempre falo que, na realidade, apenas profissionalizei o que eu fazia de graça. Claro, foi minha única opção. No início, eu não queria, e acabei ganhando um poste numa esquina. No caso das travestis e transexuais, outros problemas se passam: a expulsão de casa, as portas das escolas se fecham, as portas das igrejas se fecham, todas as portas se fecham; as únicas que se abrem são as da prostituição; no caso, através das cafetinas (SIQUEIRA, 2013, p. 165).

O segundo pressuposto que norteará as discussões sobre prostituição em *E se eu fosse* é o fato de Moira se identificar como “putafeminista”, e o mesmo podemos estender à narradora de sua obra. Recorreremos, aqui, à Monique Prada, para quem o Putafeminismo

pode ser descrito, basicamente, como um movimento que nasce a partir da ideia de que nós, mulheres trabalhadoras sexuais, podemos também ser feministas, combatendo o estigma sobre nós e fortalecendo nossa luta por direitos, sem que para isso precisemos abrir mão de nosso trabalho ou nos envergonhar dele. Mas o putafeminismo pode também ser visto como uma possibilidade de repensar toda a estrutura da prostituição, identificando e combatendo as opressões que existem nela (PRADA, 2018, p. 37).

Ainda segundo Prada, a prostituição, pela perspectiva putafeminista, é entendida como uma “prestação de serviços”, consistindo “no ato, por pessoas adultas e em condições de consentir, de trocar sexo por dinheiro ou outros bens, de modo regular ou ocasional<sup>29</sup>” (PRADA, 2018, p. 50). A autora defende que se desvinculem da prostituição (enquanto ato exercido por pessoas adultas e com consentimento) problemas sociais como a exploração de pessoas e a pedofilia, entendendo que a associação mútua e sinonímica entre esses termos agrava os discursos recriminatórios que recaem sobre as trabalhadoras sexuais.

A força do estigma social mencionado por Prada e Siqueira pode ser verificada, ainda, nas representações literárias de prostitutas, ao menos no caso da Literatura Brasileira. Citemos duas investigações sobre o assunto. Primeiro, a pesquisadora

---

<sup>29</sup> Prada contesta a validade de uma pauta social que almejasse a erradicação da prostituição, o que, na visão da autora, implicaria em “exterminar prostitutas” (PRADA, 2018, p.34), já que agravaria as condições de trabalho, segurança e sobrevivência para essas profissionais do sexo. Em contrapartida, defende que as pautas do movimento putafeminista dividem-se em duas frentes: a proteção das prostitutas através de condições dignas de trabalho e de segurança, e a luta por mudanças no mercado de trabalho, a fim de englobar àquelas prostitutas que desejassem trocar de profissão.

Ariágda Moreira (2007), ao analisar a literatura nacional do século XX, conclui que as personagens prostitutas frequentemente flutuam entre dois estereótipos: personagens “sagradas”, cuja prostituição é resultado de um “triste fim”, mas sem jamais “desvirtuá-las” (pensemos na protagonista de *Lucíola*, de José de Alencar); ou personagens “profanas”, mulheres-demônios que surgem como antagonistas, vis e dissimuladas.

Já Laetícia Eble (2011) analisa contos e letras de músicas, movida pela inquietação de que, quando representadas, personagens prostitutas são usualmente escritas somente pelo viés da “prostituta em atividade, no trabalho, no exercício da profissão, ignorando que a vida da profissional do sexo não se resume à prostituição” (EBLE, 2011, p. 1379). O que a pesquisadora constata ecoa a passagem de Monique Prada reproduzida anteriormente: o imaginário social (e literário) pouco aborda as prostitutas como mães, esposas, estudantes, etc.

Como a literatura canônica brasileira, historicamente, privilegia um perfil hegemônico de autores – homens brancos e de classe média e alta –, resta-nos partir para a representação das trabalhadoras sexuais a partir de uma perspectiva autoral, o que nos leva à seguinte questão: no exercício de representarem a si mesmas<sup>30</sup>, as prostitutas repercutem os imaginários estigmatizantes ou os desconstroem? A questão é bastante ampla e complexa, e certamente variará conforme cada caso. Monique Prada acredita que se estabeleceu uma espécie de subgênero, bastante popular, que mobilizaria os mesmos clichês já existentes sobre a imagem e a rotina da prostituta. São os livros “de puta”, que Moira já mencionava como altamente vendáveis, nas páginas de *E se eu fosse*. Sobre o que se esperaria desse subgênero literário, Prada aponta:

Sempre tive a impressão de que existe, em relação à puta que se destaca em qualquer sentido, aquela expectativa de que, em algum momento, ela escreverá um livro, *O seu livro*; é algo quase que obrigatório, que talvez possa garantir uma “aposentadoria” tranquila. Não todas as putas: muita gente não acredita que seja possível ser puta e, ao mesmo tempo, saber escrever (a falsa oposição bumbum gostoso *versus* cabeça pensante; você precisa parecer “séria” para ser lida). Mas se a puta, a meretriz, a acompanhante, aquela que parece tão diferente das outras mulheres, aquela que parece dominar as artes do sexo e da sedução, escreve um livro, deve servir para ensinar às outras mulheres os seus truques, por exemplo, ou, quem sabe,

---

<sup>30</sup> No prefácio de *Putafeminista* (2018), assinado por Moira, a autora percebe que muitas dessas obras lançam mão de intermediadores, os *ghostwriters*. Dois exemplos citados são *O doce veneno do escorpião* (2005), de Bruna Surfistinha, e *Filha, mãe, avó e puta* (2009), de Gabriela Leite. Ainda que essas obras sejam válidas, tal fato nos leva a problematizar até que ponto podemos dizer que se tratam de exercícios autoficcionais.

apimentar a imaginação ou abalar a reputação de homens ditos respeitáveis (PRADA, 2018, p. 28, grifo da autora).

Entretanto, Prada cita *E se eu fosse puta* (2016) como uma obra desviante desse clichê literário, ao constatar que a obra de Moira traça “a construção de sua puta identidade travesti, a humanização daqueles clientes tortos, questionamentos mil” (PRADA, 2018, p. 29). Inclusive, Prada cita a leitura da obra de Moira como um dos fatores que a instigou a produzir seu próprio livro, *Putafeminista*.

Assim sendo, partindo do contexto elaborado até aqui, cremos que seja válido observar algumas das narrativas componentes de *E se eu fosse pura*, atentando para a forma com a qual sua narradora se caracteriza.

### 3.3.1 A voz, as vozes

Começamos pela narrativa-título “E se eu fosse puta”, a primeira que abre o livro, após as introduções. Nela, a narradora e personagem Amara apresenta-se, primeiramente, como uma escritora, cujo mote para seus escritos são as experiências através da prostituição, sentidas no corpo e rememoradas em texto, ainda no calor das lembranças:

Sentada no ônibus a caminho de casa, quase madrugada, noite vazia e fria, celular em mãos, é assim que ganham corpo meus relatos, é assim que ganham cor, ganham vida. O que acabei de viver, tudo ainda fresco na memória, a maquiagem borrada, gosto de camisinha na boca, o cheiro do cliente em meu rosto não importa o que eu faça, o seu cheiro de homem já tão diferente do meu – serão os hormônios? Palavras-chave marcantes vindo à tona assim que me ponho a escrever, dentes, línguas, dedos, lábios, uma puxando a outra meio que naturalmente, o texto saindo do encontro delas mas também desde antes, desde eu já na rua tramando amores, namorando olhares: travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora (MOIRA, 2018, p. 21).

O embaralhamento e a interdependência entre as facetas identitárias de travesti, prostituta e escritora é estabelecido já desde o princípio: puta porque travesti, escritora porque puta; é impossível delimitar onde uma termina e outra começa. No primeiro momento, somos apresentados a sua faceta escritora, e no decorrer da narrativa, acompanhamos o relato da segunda tentativa de estreia da narradora nas ruas, seis meses após assumir sua identidade travesti.

Amara recebe o primeiro cliente no “matel” – terrenos baldios, que servem de “motel a céu aberto” –, paga carona de carro com o segundo e encontra o terceiro,

que se tornaria um cliente regular, em um quarto de aluguel. Os espaços em que esses encontros se dão são sempre afastados, improvisados, velados por um caráter sigiloso e ocultos pela pouca iluminação, pois, como a própria narradora afirma, a prostituição que cabe às travestis não é a “dos flats nos bairros nobres, mas essa atrás do matinho, no escuro” (MOIRA, 2018, p. 145).

Há um misto de sentimentos na rememoração desses primeiros programas. Primeiro, uma questão de dor física, pois como resultado dessas experiências iniciais, a narradora relata adquirir uma fissura anal, problema de saúde que prejudicará seu trabalho, reaparecendo nas narrativas seguintes. Segundo, há uma angústia, um temor pelo fracasso, somado à ansiedade pela inexperiência – o que, nessa primeira narrativa, vai se diluindo pouco a pouco, conforme Amara vai aprendendo as “regras do jogo”, da sedução e da captação dos clientes:

Segunda vez que eu tentava estrear, toda insegura ainda, sem saber o que esperar de mim, quanto mais do cliente, agoniada com o fracasso da primeira vez. Não tem curso ou livro que te ensine nada, é tudo na marra, tudo na cara e na coragem. Mãos que não paravam quietas, olhar fugidio, friozinho percorrendo o corpo não tão coberto quanto deveria, os pés doendo, eu aprendendo a equilibrar no salto, gaguejando o preço, medo de não parecer merecer tudo isso que eu dizia cobrar. “Tudo isso”, vinte reais, imagina! Bem bicho do mato mesmo, meu charme talvez, porque em menos de meia hora já pararam vários e, dessa vez, mesmo gaguejando, acabei fisingando fácil o primeiro. Carne nova atrai atenção, me disseram... Quem diabos era a travesti novata, a de roupas comportadas? (MOIRA, 2018, p. 22).

Os encontros sexuais são detalhados em minúcias – assumindo tons de humor em alguns momentos, como nas tentativas frustradas da narradora performar o sexo anal. Amara apresenta-se a seus clientes como desejosa de seus corpos, e da mesma forma se constrói sua narração, pois declara sentir prazer sexual nesses encontros – com exceção dos momentos de dor, em virtude de ter sido lesionada.

Nesse sentido, nas descrições dos atos sexuais há frequentes menções de momentos em que ela sente uma forma de aprovação, de validação de sua identidade de gênero, a partir do contraste de sua feminilidade com as características ditas “másculas” de seus clientes. Afirma que “uma vez travesti, estar com homens era tão mais simples, tudo fazendo eu me sentir mais eu, mais mulher” (MOIRA, 2018, p. 23) e que “era ali naqueles braços viris de pedreiro que eu ia aprendendo a me sentir mulher, a abraçar, beijar como mulher” (MOIRA, 2018, p. 26).

A partir desses momentos é possível construirmos a crítica de que tal “validação” se faz necessária à narradora-personagem por ela viver em um mundo misógino e transfóbico, que oprime certas identidades de gêneros e sexualidades, oprimindo sua existência em outros espaços que não aqueles à margem. Tendo essa possibilidade negada fora da prostituição, é só nela que Amara encontra espaço para viver uma forma de sexualidade, ou mesmo de afetividade. O mesmo fica evidente na passagem a seguir, quando, mais uma vez, as razões de ser uma travesti, prostituta e escritora entrelaçam-se:

Era o primeiro cliente, primeiro de muitos, tesão de eu não me aguentar, ele pagando antecipado e eu só precisando fazer o que já sabia de cor dos banheiros e *dark rooms*<sup>31</sup> da vida. A diferença é que eu agora era paga, finalmente paga, meus bons dons sendo reconhecidos. Quanto mesmo? Vinte reais, metade do que vale esse livro, mas naquele momento isso pouco importava, e nem hoje importa, até porque o livro só existe hoje por conta desses vinte reais que eu vali um dia, que eu um dia aceitei (MOIRA, 2018, p. 23).

Segunda narrativa do livro, “Quem sabe um dia” traz um movimento retrospectivo e especulativo da narradora, que volta ao passado para comparar seus “eus” em dois momentos, antes e depois da conseqüente experiência como profissional do sexo.

No primeiro fragmento que compõe o texto, realçado graficamente pelo emprego do itálico, uma Amara que ainda não vive como trabalhadora sexual enfrenta o preconceito social por ser travesti através dos olhares de reprovação e das risadas daqueles pelos quais passa; formas de violência que fazem com que ela se retraia, se encolha.

*Gosto de andar por aí de cabeça baixa, sem ter que enfrentar olhares e imaginar o que estão pensando ao me ver. Se as pessoas riem, faço todo um esforço para acreditar que deve ser por piada ou coisa engraçada que lhes ocorreu. Me ponho num mundinho cor-de-rosa sempre, um que me proteja. Não olho, não retribuo olhares, passo alheia a tudo o que me envolve. E eu realmente consigo acreditar, na maioria das vezes, que essas irrupções de riso ou giros abruptos de cabeça não têm relação comigo: há sempre uma justificativa que me surja rápido, à qual me agarro sem nem precisar de esforço. Mas tem vezes que a sincronia da minha passagem com esse riso soa estranha demais, me deixa insegura, agride (MOIRA, 2018, p. 31, grifo da autora).*

---

<sup>31</sup> Termos relacionados, respectivamente, à prática do sexo casual em banheiros públicos e em salas de casas noturnas para este fim.



Na segunda parte do texto, a narradora apresenta-se em tom determinado como travesti, ativista, escritora, doutoranda e puta – relembrando que o medo da exclusão social que vitima as travestis a fez retardar ao máximo sua transição. Retorna, então, ao momento em que se assumiu como travesti, dois anos antes do momento da narração, para lembrar que o contato com outras prostitutas e, sobretudo, a solidão, a impulsionaram a tornar-se, também, profissional do sexo.

Amara justifica sua escolha ao pontuar que a exclusão que temia parecia inevitável, e que era nas ruas onde “era permitido desejar meu corpo, ali, somente ali, onde esses que me desejavam eram não mais que sombras” (MOIRA, 2018, p. 33). Relata que seu medo sempre foi o da exclusão e da violência, não do sexo em si, pois como ela mesma arrazoia, “difícil era transar por amor, amar com prazer” (MOIRA, 2018, p. 33). Por fim, encerra a narrativa assumindo um compromisso de subverter aquela vivência, então entendida somente como prisão, em uma forma de emancipação, resistindo através da palavra: “não só me fazer como também dizê-lo em minúcias, gritar minha condição, escrever sobre a rua ao mesmo tempo que a vivo, essa agora tão minha, essa que só meus olhos e cu e boca, essa onde eu era livre” (MOIRA, 2018, p. 34).

O mesmo movimento de recuperar textos do passado e reavaliá-los à luz do momento da narração ocorre na narrativa seguinte, cujo título “Meus dezenove” desloca a narradora para um pretérito ainda mais distante, quando sua identidade de gênero ainda não lhe era clara. A partir de um breve fragmento de seu diário da época, em que seu “eu” do passado registrava o alto número de parceiros sexuais, mas a dificuldade em ser amado, Amara aprecia as próprias memórias, esquecidas, como que performadas por um duplo, um ser “desde sempre meio personagem” (MOIRA, 2018, p. 39).

É a partir desse reencontro com aquele outro esquecido, da rememoração de cenas de sedução e de sexo casual em banheiros públicos, que possíveis sinais sobre a própria transexualidade parecem emergir, como a desvinculação entre o prazer sexual e a genitália, pois pontua: “meu prazer não estava ali, era todo na minha cabeça” (MOIRA, 2018, p.40 - 41). Ao ler-se e perceber os desejos e angústias de uma versão mais jovem de si mesma, a narradora chega à conclusão de que seu “destino amargo” já se traçava ainda muito cedo: ser puta seria uma forma de vocação.

E foi lendo meus diários e poemas da época que eu percebi que já sou/era desde sempre puta. Não das que cobram, porque isso eu ainda não me acreditava capaz, não conseguia acreditar que eu valia. Mas, sim, porque sempre fiz muito e com muitos, sempre com gosto. Se transar adoidado, louca da periquita, é ser puta, então eu sempre fui puta. Agora preciso é começar a ganhar por isso, porque com dezenove aninhos eu já acreditava que levava jeito (MOIRA, 2018, p. 41).

Então usufruir livremente da própria sexualidade ou, em outras palavras, gostar de sexo, seria um incentivador para que alguém exercesse a prostituição? Moira constrói essa reflexão subjetivamente, a partir de sua própria vivência, portanto não acreditamos que se poderia fazer uma generalização nesse sentido. Monique Prada traz um interessante contraponto para essa questão, lembrando as distintas realidades dos sujeitos que exercem o trabalho sexual:

Não comecei na prostituição por vocação e, por minha vivência, não acredito que exista, na sociedade em que vivemos, algo que se possa chamar de vocação para a prostituição. Em um mundo menos preconceituoso e mais igualitário, em que o (livre) exercício da sexualidade possa ocupar um lugar menos marginal e clandestino, talvez ela pudesse ser uma habilidade a ser treinada, um talento a ser direcionado por pessoas de ambos os sexos, independentemente da orientação sexual (o que também dispensa vocação). Mas, numa sociedade como a nossa, vira puta quem precisa. Digo puta profissional, prostituta, com horário e metas a cumprir. E dessas, algumas gostam de sexo, algumas têm lá seus talentos, e outras, não (PRADA, 2018, p. 41).

As narrativas que reconstroem encontros com clientes são provavelmente as mais frequentes de *E se eu fosse* e servem como oportunidade para que Moira problematize sobre a construção das masculinidades. Fala de um lugar privilegiado nesse sentido, já que homens de diferentes realidades sociais passam pelas profissionais do sexo. Como nos lembra Indianare Siqueira, os mesmos discursos que estigmatizam as prostitutas são aqueles que, oportunamente, apagam as identidades dos homens que alimentam o mercado do sexo pago, como se fossem um “outro” invisível.

Agora, trabalhamos com quem? As pessoas costumam achar que os clientes da prostituição são ETs que vêm de outro planeta, que vêm numa nave, que descem nas casas das prostitutas. Não! São os maridos de vocês, os namorados, os filhos, os sobrinhos, os noivos, os pais, os avôs, os tios, todos os homens da sacrossanta família brasileira e agora um número maior ainda de mulheres. Temos famosos, não famosos, há prostituição para todos os níveis (SIQUEIRA, 2013, p. 167).

A narradora de *E se eu fosse* lança um olhar clínico para esses sujeitos masculinos, sujeitos que lhe revelam desejos, que confidenciam segredos e que fazem promessas nunca cumpridas. A postura desses homens, seja na abordagem nas ruas, seja na cama, muitas vezes é motivo de crítica para a narradora, que frequentemente dirige-se a eles pelo epíteto, não muito apreciativo, de “os lixos”.

Um exemplo desse olhar é a primeira parte de “Monólogos do lixo”, texto em que a voz do outro, o cliente, é recriada, em um monólogo que muda levemente de tom antes e depois da realização do programa. Na primeira parte, tem-se a abordagem da narradora, enquanto voltava de viagem, em plena rua e fora do horário de trabalho:

– Você é mulher? Nossa, nem parece! Coxão, corpão, bocona... não fosse o bilau ninguém diria. E como é que faz pra transar com traveco? Você faz tudo? Nunca saí com homem, mas deu uma vontadinha agora. Você come? Pintão? Ah os hormônios... mas um travecão gostoso que nem você não comer é foda, hein. Se bem que nem sei se aguento, nunca fiz, mas queria saber como é (MOIRA, 2018, p. 119).

Além da inconveniência da abordagem em momento impróprio, o sujeito parece surpreso do fato da Amara não ser uma mulher cisgênero, crendo estar a elogiando ao afirmar que, se não fosse o pênis, não seria percebida como uma mulher trans. Passa a tratá-la no masculino, como homem, inclusive chamando-a de “traveco” – uma série de atitudes essencialmente transfóbicas. Ao mesmo tempo que elogia suas características ditas “femininas”, como as coxas e a boca, o cliente espera e exige que a profissional tenha um pênis grande e que seja ativa na relação sexual – tudo isto enquanto reafirma, categoricamente, que ele mesmo nunca havia transado com uma travesti, e que se trataria de uma primeira experiência...

Após o ato sexual, considerado desanimador pela narradora, ocorre o segundo monólogo, uma série de justificativas, de tentativas de salvaguardar uma dita heterossexualidade do cliente, que estabelece uma espécie de categorização, de hierarquia, entre mulheres cisgênero e travestis:

– Nossa, você é bonita, gostei... até namorava se você fosse mulher. Toda bonita assim, branquinha, boca rosada, humilde, mas não dá, entende? A transa gostosa marido e mulher, o dia a dia, a cumplicidade, tudo isso ia fazer falta. Não é preconceito, é que eu gosto só de mulher. Sou louco por uma buça. Você é pra aquela variada de vez em quando, quando cansa. Sou casado, amo minha mulher (MOIRA, 2018, p. 119).

Nesse excerto, fica evidente que o sujeito discrimina mulheres travestis como “não-mulheres”, em relação às mulheres cisgênero, designando a uma categoria o “privilégio” de estar em um relacionamento sério com esse homem e, a outra, a possibilidade do sexo casual, para não “cair na rotina”. O enunciador atesta que seu interesse primordial é a presença da vagina – espécie de justificativa às avessas para que o encontro com uma travesti prostituta não colocasse em dúvida sua orientação sexual. Por fim, convenientemente, afirma que ama sua esposa – amor esse que seria ameaçado, não pelo adultério em si, mas sim pela possibilidade de haver afeto e desejo por um corpo trans.

O cliente cuja fala é reconstruída nessa narrativa acaba por se tornar um personagem-tipo, uma representação da quase totalidade dos homens que aparecem nos relatos que formam *E se eu fosse*. Homens que agredem, quando não com a força, com as palavras, que tratam as prostitutas com desprezo, desqualificando-as e, no caso das travestis, que revelam ter por elas um misto de desejo oprimido e de nojo, fazendo promessas de amor para, após o coito, fugirem às pressas, temerosos de serem ali flagrados.

São essas diferentes violências, sofridas nas mãos dos clientes, que fazem com que essa narradora, ao longo das narrativas, modifique sua percepção acerca da prostituição. Se, inicialmente, predominavam as expectativas de prazer, de emancipação, os múltiplos abusos fazem com que sua nova postura seja mais crítica, mesmo mais pessimista diante desse cenário.

Ao comparar as atitudes machistas e violentas de homens em diferentes esferas, percebendo que há semelhanças entre as atitudes misóginas dos clientes e dos colegas acadêmicos, Amara passa a avaliar as masculinidades como construídas a partir das variadas formas de violência. A partir desse olhar para o outro, desse movimento de alteridade, propõe o movimento inverso para julgar a si mesma, ou melhor, para avaliar como sua vivência passada no gênero masculino a motivaria, agora, a fazer o “melhor pra transformar radicalmente a pessoa que sou, pois o homem que fui também não era flor que se cheire e ele/eu nem ao menos se deu conta disso” (MOIRA, 2018, p. 94).

Como nos é mostrado pelas narrativas de Moira, são variadas as formas de violência às quais as profissionais do sexo, principalmente as travestis, se veem expostas diariamente. Gracejos, humilhações, ameaças, abandono, solidão, violência física e mesmo assassinato são elementos que atravessam as narrativas individuais

de muitas sujeitas que vivem do sexo pago, independentemente dos motivos que as levaram até essa realidade.

Talvez o capítulo que mais evidencie essa vulnerabilidade seja aquele tão significativamente intitulado como “Primeiro amor a gente nunca esquece”. A narrativa se abre com Amara indo esperar a chegada de um cliente na rodoviária. Apresenta-o como um cliente regular, alguém que geralmente a tratava com cortesia, ou mesmo carinho, e que a estimulava sexualmente. Supõe que ele economizava para conseguir encontrá-la ao menos uma vez por mês, e aprecia essa possibilidade.

Uma vez juntos, e a caminho do hotel onde passarão a noite, o cliente insiste em segurar a mão dela, ato que ela interpreta como forma de afeto, mas também de posse, como que para “mostrar pro mundo que eu tinha dono, que eu era dele” (MOIRA, 2018, p. 51). O fato de ele só conseguir segurar sua mão quando não havia mais ninguém na rua a relembra do próprio passado, de quando namorava uma travesti e enfrentava os olhares de reprovação, pelo simples fato de dar as mãos àquela namorada. Desta vez, a situação inverte-se, e a narradora diverte-se “vendo aquelas angústias não ditas, dele, mas também tão minhas, eu agora assumindo o papel de ‘pessoa com quem não se deve ser visto’” (MOIRA, 2018, p. 51).

Os dois seguem para o hotel, e segue-se uma descrição do encontro sexual, retratado como um show, cujo palco era a cama iluminada pela televisão. Embaralhando desejos e afetos, a narradora revela que ansiava simultaneamente “curtir a noite naquele peito peludo, dormir de conchinha ou como quer que fosse” (MOIRA, 2018, p. 54), mas também ter prazer na relação sexual. Não só ter prazer, mas também desempenhar uma performance dita “feminina”, atender às expectativas dele e dela, se preocupando em “beijar como mulher, tentar agarrar, abraçar, me dar todinha, ainda no momento beijo e no momento abraço, como mulher” (MOIRA, 2018, p. 52), evitando, a todo custo, fazer “o que o falecido faria, igualzinho o que eu nunca mais queria fazer, porque era justo assim que eu me sentia homem, justo assim que não daria mais, que não tinha mais jeito” (MOIRA, 2018. p. 53).

A primeira parte do programa encerra-se com o cliente atingindo o orgasmo, enquanto a profissional, ainda sentindo as dores causadas pelo sexo anal – agravadas por um problema de saúde –, aguarda pelo tão esperado momento de dormirem abraçados. Até aqui, a narrativa assemelha-se a outras de *E se eu fosse*, pela descrição de encontro com um cliente e detalhes da performance sexual; ao mesmo tempo que destoa pela presença de afeto, de alguma forma relatada pela narradora e

suposta por parte do cliente. Lembremos que o nome da narrativa, “Primeiro amor a gente nunca esquece”, também poderia sugerir ao leitor a tomar o caminho de leitura de uma narrativa de afetividade, ou mesmo de amor.

O reverso da medalha aparece quando o cliente, ao invés de dormir após o sexo, prefere conversar – “antes tivesse dormido”, alerta a narradora. Ele a questiona se, tendo ela recusado em ser sua namorada, não conheceria uma “bicha” pra lhe apresentar, uma substituta. Questionado pela perplexidade da interlocutora, ele refraseia, pedindo “uma travesti, pra eu namorar” (MOIRA, 2018, p. 55).

A atitude quebra com as expectativas da narradora, que se sente desrespeitada pelo uso da palavra “bicha”, e agredida pela ideia de ser simplesmente substituída por outra travesti. Ali esfacela-se a imagem afetuosa do parceiro que vinha se desenvolvendo até então, revelando sua outra face, a de um cliente que só vê nela um corpo para satisfazer um desejo de gozo rápido, corpo esse que poderia ser substituído. Enfurecida, Amara expressa o desejo de partir, mas fica presa à situação, pois ainda não havia recebido seu pagamento, e precisaria esperar até a despedida da manhã seguinte.

Já pela manhã, o cliente desperta e tenta iniciar um novo ato sexual, mesmo diante da narradora sinalizar uma recusa. Desta vez, desaparecem os cumprimentos e carinhos que ele antes demonstrava, e ele passa a forçá-la, como se fosse direito seu usufruir do corpo dela sem limites, como um objeto a ser utilizado como e quantas vezes ele – o consumidor – estivesse disposto a pagar.

Amara é estuprada, enquanto sinaliza desconforto e dor, ainda que em vão. Após o estupro, ela se vê obrigada a simular naturalidade, até que finalmente receba o pagamento pelo programa e se despeça de seu violentador, para nunca mais encontrá-lo. O capítulo encerra-se com essa narradora, fragilizada diante do abuso sofrido, refletindo sobre como, ao colocar-se socialmente como travesti, sua identidade é sistematicamente alvejada por violências múltiplas:

Vinte nove anos vivendo como homem, mais especificamente o homenzinho padrão, branco, nada afeminado, lido como hétero mesmo sendo bi, classe média, e foi só transicionar e passar a ser lida como travesti pra viver minha primeira experiência de violência sexual. Eu, que me achava poderosa, em condições de peitar quem quer que fosse por conta da criação que tive, não dei conta de evitar que o cliente me forçasse a seguir com o programa mesmo depois de ele ter me machucado, eu sentindo as dores não só físicas, mas também as de não conseguir dizer não. Sinalizar sofrimento não foi o bastante para evitar que ele continuasse e hoje, na verdade, me parece até

que ele se excitou mais em imaginar que, com seu pau, conseguia machucar uma profissional do sexo (MOIRA, 2018, p. 57).

Faz-se necessário pensar não só na gravidade da violência que é reencenada, mas também na forma pela qual Moira opta por recontá-la. Por que narrar um estupro, e dar-lhe como título “Primeiro amor a gente nunca esquece”? Ao lançar mão desse movimento, a autora constrói um texto em dois “degraus”: do título até a metade, os elementos presentes encaminham o leitor para uma certa expectativa. Espera-se uma narrativa contendo minúcias de um momento íntimo, e isso há; e a presença de alguns elementos – como o andar junto de mãos dadas – poderiam apontar mesmo para um tom afetivo, ou romântico. Contudo, é na metade do capítulo que o leitor tropeça e é confrontado com a cena brutal de violência, em paralelo com a quebra de expectativas da própria narradora, surpreendida em um momento dos mais vulneráveis, no qual mais sonhava com sentir-se abraçada e segura.

A busca por relações afetivas mais sólidas e pelo amor, e as dificuldades que a exclusão social das travestis traz para essa busca são abordadas em “A travesti e o amor que existe pra nós” e “A prostituição e o amor livre”. Textos de caráter reflexivo, nos quais Moira projeta, a partir da própria experiência, um quadro da prostituição no qual se entrelaçam desejos humanos – desejos do corpo e expectativas de afeto, de ambos os lados, prostitutas e clientes. Somam-se a esse quadro a condição de vulnerabilidade na qual as prostitutas se encontram, a necessidade da sobrevivência e a exclusão e violência que sofrem as travestis.

Diante desse complexo quadro, Moira usa da Literatura para refletir sobre como é sentir na pele as limitações que a discriminação lhe impõe na busca de um relacionamento. É somente dentro da prostituição que encontra um espaço para vivenciar a sexualidade; contudo, nada recebe além de propostas fajutas de clientes que prometiam “resgatá-la” da prostituição, promessas vãs de afeto que duram “até que acabam gozando e, daí por diante, esquecem tudo o que prometeram, esse amor todo” (MOIRA, 2018, p. 175).

Moira prossegue relatando que, mesmo quando é possível estabelecer um vínculo afetivo com alguém, os estigmas sobre sua identidade de gênero e sobre sua profissão acabam recaindo sobre essa pessoa, uma vez que relacionar-se com uma travesti prostituta torna-se um interdito. Coloca que “o olhar público, a família, o círculo social, às vezes até o trabalho pode estar em jogo”, e que é necessária uma sólida estrutura emocional, por parte da(o) parceira(o) para enfrentar os preconceitos,

abordagens e humilhações (MOIRA, 2018, p. 176). Como resultado dessas violências cotidianas, a demonstração de afeto em público passa a ser algo perigoso, a ser evitado.

No meio de tudo isso, como ficamos nós, nossos sentimentos? Criadas numa sociedade que prega a monogamia, a conciliação entre amor e sexo, mas, ao mesmo tempo, compulsoriamente lançadas à prostituição mais precária, a do vintão, vários clientes por dia, programas de dez minutos, tempo suficiente pra ouvir declaração de amor e, em seguida, pós-gozo, ainda ver a cara de nojo do até então cliente apaixonado, apaixonante. Boa parte delas acaba desenvolvendo aversão a sexo, mesmo com as pessoas de quem gostem, mas ainda assim terão que continuar se sujeitando ao ato sexual dentro da relação, para não “perder” essa pessoa que teve a coragem de querer, ainda que às ocultas, se relacionar com ela. Difícil lidar com essa montanha-russa de sensações, medos, angústias, com essa irresponsabilidade toda para com nosso emocional. *Por conta do estigma, nos sujeitamos, jogamos as regras do jogo, fazemos romance pra ganhar um extra, até dormimos de conchinha pagando bem, mas sempre o gosto amargo no final da noite, porque no meio dessa leva de corpos que conhecemos dia após dia a expectativa ainda é a de encontrar o príncipe encantado que nos aceite, nos assuma e, se possível, nos ame* (MOIRA, 2018, p. 177, grifo nosso).

Sobre a prostituição, Moira amargamente declara: “Uma vez travesti, esse é o afeto que existirá pra gente como nós, esse é o afeto que você poderá viver sem colocar a outra pessoa em risco” (MOIRA, 2018, p. 173). Em síntese, o cenário que ela traça sobre suas vivências como profissional do sexo é deveras complexo, pois em suas narrativas atravessam, simultaneamente, desejo, medo, liberdade e violência.

Falando de um espaço que é estigmatizado e negligenciado, mas colocando-se como escritora, dona de sua própria narrativa, a narradora de *E se eu fosse* se autoconstrói e constrói seu mundo a partir de cada programa pago, de cada memória revisitada com a pele, vingando-se dos “lixos” ao expô-los e lembrando sempre que, apesar dos pesados estigmas, as prostitutas estão longe daqueles imaginários sociais de “sagradas” e de “profanas”: são mulheres cis, trans e travestis, de diferentes realidades sociais, desejosas ou não de sair da prostituição e que, em comum, partilham sonhos, desejos, medos, angústias e esperanças.

### 3.4 O caráter autoficcional

Tendo examinado vários aspectos da construção e das temáticas presentes em *E se eu fosse pura* (2018), encaminhamo-nos para o encerramento desta



investigação, retomando a pergunta lançada no início: trata-se esta obra de uma autoficção?

A resposta a essa pergunta diferirá, de acordo com o que adotarmos como sendo uma “autoficção”, qual a sua natureza e o seu propósito. Relembremos as visões sobre o tema apresentadas no capítulo anterior, e tentemos perceber de que maneira as teorias contemplam (ou não) a obra de Moira.

Primeiramente, e talvez seja a conclusão mais fácil a qual pudemos chegar, ainda que exista uma homonímia entre autora, narradora e personagem, não consideramos que essa obra se encaixe no perfil da autobiografia tradicional, tendo em vista que não se trata de um olhar retrospectivo lançado sobre a própria vida em idade avançada, ou uma tentativa de tornar coesas uma série de vivências que resultasse em uma identidade única, um sólido “eu”. Ainda que a narradora de *E se eu fosse* faça um movimento especular, sua narrativa não tenta englobar toda uma vida: por exemplo, pouco há sobre sua vida antes da transição, e não constam memórias sobre a infância. O que de fato há é uma série de reflexões sobre momentos, aspectos de suas vivências, que longe de tentar alcançar uma subjetividade una, mostra a pluralidade de um *si*, um conjunto de facetas identitárias que atravessam um mesmo corpo, com suas complementações e contradições.

Adentrando o território da autoficção, pouco nos ajudam os conceitos desenvolvidos, primeiramente, por Serge Doubrovsky e, em seguida, por Vincent Colonna, pois o primeiro conceito apresentado não é muito claro e se calca em demasia na autobiografia, enquanto que o segundo parece amplo demais, ameaçando um esvaziamento semântico do próprio termo (afinal, se “tudo é autoficção”, então “autoficção” não designa nada em específico).

Assim sendo, recorreremos novamente à investigação de Anna Faedrich (2014, 2015), pois acreditamos que sua construção teórica contemple diferentes aspectos da escrita autoficcional que acreditamos serem bastante relevantes. Tendo em vista de que já abordamos o trabalho da pesquisadora no capítulo anterior, e para evitar repetições desnecessárias, façamos o exercício de pensar a obra de Moira à luz de seis pontos traçados por Faedrich. São eles: (I) o *caráter romanesco*; (II) o *sentido do texto*; (III) o *tempo presente*; (IV) o *rigor estético*; (V) a *metatextualidade*; e (VI) a *natureza terapêutica da escrita*.

Se tomarmos apenas o primeiro ponto, que acaba sendo nevrálgico dentro do aparato conceitual desenvolvido por Faedrich, a obra de Moira não deveria ser

considerada como autoficção, pois o texto autoficcional “deve ser lido como romance, mesmo que exista a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal” (FAEDRICH, 2014, p. 22), em contraste com obras como memórias, testemunhos e relatos, nas quais, conforme a autora, “o autor não quer ser lido como ficção” (FAEDRICH, 2014, p. 182).

Ainda que acreditemos que esse ponto seja bastante polêmico, vide crítica que realizamos no capítulo anterior (afinal, como saber como o autor gostaria de ser lido?), entendemos que, em uma reta cujas extremidades apontassem, de um lado, ao romance, e do outro, às escritas de si, a obra de Moira se encontraria nesta última. Os elementos paratextuais e textuais informam o caráter autobiográfico e autoficcional da obra, enquanto não há nenhuma indicação de que se tratasse de um romance (a ficha catalográfica aponta a obra na categoria de “biografias”). Se uma autoficção é, ou inclina-se, para um romance, no sentido de fabulação, de criação de personagens, tramas e espaços “não reais” etc, então chegaríamos facilmente à conclusão de *E se eu fosse* não é uma autoficção. Contudo, ainda não saberíamos como pensar essa obra, tendo em vista que já excluimos a hipótese de ser uma autobiografia tradicional.

Mas já apresentamos a razão que nos leva a crer que esse primeiro ponto, ainda que seja central na teoria a que recorreremos, apresenta uma série de limites. Assim, faz-se necessário investigar os demais pontos.

Ainda dentro da mesma teoria, afirma-se que o “sentido do texto”, em uma autoficção, seja “do texto para a vida”, enquanto que, em uma autobiografia, seria o contrário. Em outras palavras, enquanto na autobiografia a importância, fama ou reconhecimento público do autor precederiam e motivariam a existência de sua obra, em uma autoficção, pouco importaria o caráter público ou o anonimato do autor.

Também recebemos com questionamentos esse ponto, uma vez que nos leva a algumas inquietações: se uma pessoa famosa escreve uma autoficção, o fato de ser uma pessoa pública não inverteria essa relação “texto – vida”?

Questionamentos à parte, não nos é possível chegar a uma conclusão no caso da obra que aqui analisamos: em *E se eu fosse*, dá-se um movimento da vida para o texto, ou do texto para a vida? Não seriam essas duas instâncias simultâneas? Vive-se para escrever, e o que é escrito molda a própria vivência. Tampouco entraremos no empreendimento de avaliar se Amara Moira era uma pessoa pública que lançou um livro, ou se tornou-se reconhecida a partir do lançamento do livro.

Outras perguntas a que nos leva o parâmetro “texto-vida”: já conhecemos Amara Moira quando lemos seu livro, ou o lemos para conhecê-la? E *qual* Amara poderia ser conhecida através dessa leitura? A autora? Mas não se trataria de uma representação, de uma personagem?

Logo, o jogo “texto – vida”, em nossa opinião, nem sempre ajuda a determinar o caráter autoficcional de uma obra, pois nesse caso acabaria por se aproximar da máxima “Quem veio primeiro: o ovo ou a galinha?” e, por ora, não contribui em nossa investigação.

O terceiro ponto a ser considerado é a ideia de que a autoficção “é a escrita do tempo presente”, e não “um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser” (FAEDRICH, 2014, p. 22). Aqui, *E se eu fosse* apresenta-se como um curioso paradoxo. Trata-se, sim, de um olhar memorialístico, e predomina o emprego do pretérito na narração. Contudo, as vivências ali narradas não se tratam de experiências vividas há muito, e sim de um empenho de “escrever sobre a rua ao mesmo tempo que a vivo” (MOIRA, 2018, p. 34), tecendo em narrativas “O que acabei de viver, tudo ainda fresco na memória” (MOIRA, 2018, p. 22), como coloca a própria narradora. Lembremos que as narrativas originais foram publicadas em *blog*, alimentado com certa regularidade, o que acabou trazendo alguns elementos dessa instantaneabilidade e interatividade para o livro.

Citemos alguns exemplos que mostram uma orientação da obra para a sua atualidade. Predomina o uso do fragmento, algo que a própria Faedrich entende como uma orientação autoficcional, por evitar um olhar totalizante do passado, e privilegiar o momento da enunciação. Também já mencionamos a narrativa “Objeto de desejo, corpo abjeto”, capítulo de *E se eu fosse* que acaba por traçar um diálogo com os leitores do *blog* e os da obra impressa. Há, ainda, os diversos momentos nos quais a narradora faz interpelações ao leitor, como “vocês já me conhecem” e afins. Por fim, a própria polêmica envolvendo o título da edição de 2016, explicitada e arrazoada na edição de 2018, evidenciando os processos de construção e de circulação de uma obra que é adaptada ao sabor da recepção de um público atual.

Amara, a narradora de *E se eu fosse*, não relata as memórias sobre a prostituição como um passado distante, como se sua realidade no momento da enunciação fosse outra (algo comum em outras escritas de si sobre prostituição:

quando a narradora é uma “ex-profissional do sexo<sup>32</sup>”). Ela vive a prostituição *enquanto a narra*, sem expectativas de mudança de vida. Lembremos os dados socioeconômicos sobre as travestis no Brasil e a prostituição: poucas são as perspectivas de mudança para a maioria dessas sujeitas. Em suma, são estas as razões que nos levam a entender a obra de Moira como uma escrita essencialmente presentificada, ainda que lançando mão de um olhar retrospectivo.

O quarto princípio autoficcional ao qual recorreremos aqui refere-se a um desdobramento do primeiro, segundo o qual a autoficção inclina-se, de certa forma, ao romance. Logo, ao tender para uma obra de “ficção” (romance), deveria afastar-se de uma obra de “não-ficção”, faz-se necessário que a obra autoficcional apresente literariedade, o que, para alguns, poderia ser entendido como “rigor estético”:

Este é um dos critérios da autoficção: o rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem. Ou seja, os autores têm uma preocupação estética e linguística, procuram uma forma original de se (auto)expressar. Por esse motivo, não é raro nos depararmos com a inscrição da palavra romance na capa de um livro autoficcional, que funciona como estratégia de afastamento do gênero autobiográfico e de inserção no campo literário. O risco de associação com a autobiografia acontece porque a autoficção ainda não está totalmente estabelecida (FAEDRICH, 2015, p. 53).

Concordamos com a ideia de que, com frequência, autoficções constem com o título de “romance”, provocando interessante jogo nas recepções da obra. Contudo, é a chamada “preocupação estética e linguística”, entendida como critério de uma obra autoficcional, que aqui nos interessa. De que se trata? De certo, não poderia ser entendida como o uso da norma culta da Língua Portuguesa, pois entendemos que este não é um critério de literariedade (se fosse, muitas obras de autores canônicos e não-canônicos brasileiros deixariam de serem consideradas literatura). A pesquisadora menciona uma busca por “uma forma original de se (auto)expressar”, e nos questionamos como poderíamos diferenciar uma forma de autonarração “original” de uma “não original”, algo que consideramos uma distinção bastante subjetiva.

Ainda assim, interpretando a colocação da teórica como o emprego de diferentes estratégias linguísticas no exercício autoficcional, fica evidente que *E se eu fosse* é contemplada nesse quesito. Já mencionamos, na abertura deste capítulo, que diferentes registros de língua são empregados no transcorrer das narrativas: da

---

<sup>32</sup> Em uma vídeo-entrevista, Amara Moira rejeita a alcunha “ex-prostituta”, por entender que a expressão colabora para reforçar o estigma da prostituição como uma posição degradante. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0qclG1S6WzQ>. Acesso em 10 jan. 2020.

linguagem mais formal, principalmente nos capítulos de teor mais político-crítico, seja no emprego de vocabulário vulgar, denominações do corpo, palavrões, nas narrativas que relatam as peripécias sexuais da narradora. Impossível não citar o emprego do pajubá, dialeto da comunidade travesti, ora “traduzido”, ora não; o que entendemos como uma estratégia dessa narradora de se aproximar de um público LGBTQ+ e também como uma crítica às “palavras comportadas”, para a estupefação do leitor “da família brasileira”, pois, como a própria narradora avisa: “[...] aguardem, o ataque às normas vai se intensificar: essa língua travesti puta escritora vai ser libertária ou não será” (MOIRA, 2018, p. 125).

Outra intervenção estética que mencionamos brevemente é a intertextualidade presente com o texto bíblico, algo que se evidencia para além da epígrafe assinada pela escritora Maria Valéria Rezende. Em certo momento, Moira emprega o texto de Mateus 21:31, interpretando que “há algo de Jesus Cristo em toda prostituta”, ao mesmo tempo que afirma que as profissionais do sexo não são “nem Madalenas arrependidas, nem Nossas Senhoras disfarçadas” (MOIRA, 2018, p. 125). Em outra passagem, compara um programa que está prestes a realizar com “a parábola da esmola do rico e da viúva pobre” (MOIRA, 2018, p. 131), presente no Evangelho de Lucas.

Mas a passagem que mais se destaca, nesse sentido, é a abertura da narrativa intitulada “Aquele dramalhão que vocês bem gostam”, trecho que foi adicionado na edição de 2018. Narrativa que se passa em um domingo de Páscoa, logo, uma oportunidade de retomar o texto bíblico de uma maneira, no mínimo, inusitada:

No princípio era o caos, desses de dar dó. Aí primeiro fez-se a limpeza da louça, e a Deusa viu e gostou. Depois fez-se a do quarto, aspirador e pano de chão com cheirinho cheiroso, a Deusa gostando ainda mais. Por fim, a do caminho tortuoso que liga o reto ao duodeno. Caminho desimpedido e dois quilos mais leve depois (taí a única vantagem da xuca, essa leveza), eis-me em plena Páscoa indo ao encontro da noite ressuscitar umas coisinhazinhas. Deusa que estais no céu, dai-me uma mãozinha só hoje, vai? Tô precisada em seus mais múltiplos sentidos! (MOIRA, 2018, p. 111).

Não é necessário explicar o porquê de essa passagem ter um caráter subversivo: as cenas da criação do mundo por Deus, presente na abertura do Livro de Gênesis, são, aqui, evocadas e (re)fabricadas por Moira em uma rotina diária: a limpeza da louça, a do quarto e, momento ápice da subversão, à limpeza do reto – a chamada “chuca” ou “xuça”, enema de função higiênica que precede o sexo anal. Ao

colocar esses momentos íntimos no mesmo nível que um texto tido por muitos como sagrado, e ao colocar sua narradora como “Deusa”, Moira novamente reinterpreta o texto bíblico, desconstruindo o binômio “sagrada X profana” do imaginário sobre a prostituição, criando um texto no qual a fronteira entre ambos se embaralha, ou parece não existir.

O quinto princípio é o da metatextualidade, em outras palavras, a autoficção explicitaria o processo de narração, seus limites e, com certa frequência, o narrador-personagem da obra autoficcional seria, também, um escritor (FAEDRICH, 2014, p. 42). As maneiras como essa metanarrativa poderia aparecer no texto são inúmeras. O narrador poderia relatar as dificuldades do próprio ato narrativo, suas incertezas com a memória, a impossibilidade de lembrar um evento traumático. O próprio ato de composição do livro poderia estar em evidência dentro da narrativa: quando a trama envolve um escritor que narra e comenta o processo, que enfrenta um bloqueio criativo, etc. Ou, ainda, poderia aparecer na forma de um narrador que busca intencionalmente confundir o leitor: faz afirmações e, posteriormente, as rejeita; declara como verdadeiros eventos inverossímeis, ou, simplesmente, assume que mentiu.

Nas páginas de *E se eu fosse puta*, percebemos a metatextualidade em diferentes maneiras. A mais visível é o fato de sua narradora declarar-se, reiteradamente, como uma escritora, ou melhor, uma puta-travesti-escritora, uma vez que não há margens entre essas suas facetas. A primeira vez que nos encontramos com a narradora, em “E se eu fosse puta”, é em um momento de composição, no caminho de volta para a casa, de ônibus, com o celular em mãos, registrando a vivência ainda quente na pele (MOIRA, 2018, p. 21). Da mesma forma, como que fechando um círculo, o final da última narrativa, “Se soubessem antes”, encerra-se com essa narradora colocando-se como uma escritora e declarando que há, ali, uma forma de poder (MOIRA, 2018, p. 184).

Há narrativas em que o próprio *blog* chamado “E se eu fosse puta” é tema, como a narrativa “Objeto de desejo, corpo abjeto”, já mencionada aqui, em que a narradora revisa seus próprios preconceitos, instigada por comentários dos leitores virtuais. Também há o capítulo “Só as originais”, episódio bem-humorado sobre uma conversa com um internauta, durante a divulgação de seu trabalho. O último exemplo a ser mencionado, nessa categoria, é “Afim, o que querem as prostitutas?”, texto de tom provocativo, no qual ela alerta para possíveis mudanças em seus futuros textos,

evitando “chocar” seus leitores mais pudicos com sua linguagem. A passagem, claro, carrega um tom bastante sarcástico:

Mas as coisas vão mudar. Daqui em diante, obscenidade mesmo só vai ter por assim dizer vez ou outra, quando não der pra encontrar palavra mais respeitável cabível à situação. Assim quem sabe o pai de família não leve tão a mal ver-se outra vez aqui cotado em meio às minhas estripulias (MOIRA, 2018, p. 108).

Por fim, há momentos em que a metanarração assume-se como tal e, de certa forma, coloca o leitor em dúvida sobre aquilo que está sendo narrado. Em “O começo, ah, o começo...”, terceira narrativa da obra, o leitor é informado de que, ainda que a primeira narrativa do livro conte uma série de estripulias sexuais, e apresente uma narradora desejosa e satisfeita, nada daquilo se deu na primeira experiência de fato, a qual havia sido considerada bastante desastrosa. Em outras palavras, “Aquele euforia toda que contei no início, bom, não foi daquele jeitinho que se deu de cara” (MOIRA, 2018, p. 35). Após descrever o verdadeiro primeiro dia na rua, uma experiência marcante de forma negativa, a narradora entrega que a experiência que abre o livro se deu, cronologicamente, um mês depois desta, e justifica a razão da mudança da ordem por “não ser boba” (MOIRA, 2018, p. 37).

Outro momento em que a fazenda da narrativa se esgarça a ponto de lhe vermos a transparência é no capítulo intitulado “Na cabine-motel do caminhão”, na qual, como o próprio nome indica, relembra-se um encontro com um caminhoneiro. Na cena em que sobe ao veículo para realizar o programa, a narradora escorrega despreocupadamente na memória, deixando claro que alguns detalhes poderiam melhorar os efeitos de seu texto:

Mesmo de salto (que eu não lembro bem se de fato usava aquele dia, mas imagino que sim, *mais divertido pra trama*), eu me sentia nanica, indefesa perto daquela cabeçona risonha fora da janelinha [...] Subir na cabine foi aventura com o salto que eu já nem me lembro se usava (*mais divertido imaginar que sim*): um sacrifício, medo de torcer o pé escalando aquela cabine nas alturas, ele se deliciando com a cena (MOIRA, 2018, p. 153-154, grifo nosso).

Para alguns teóricos, a recorrência a essas formas de intervenção metatextual ou metanarrativa serviria como índice de literariedade de uma obra, e assim sendo, essas estratégias deveriam ser evitadas em obras que se pautassem em um dito compromisso com uma vericondicionalidade. Pensando dentro do conceito tradicional

de autobiografia de Philippe Lejeune (2014 [1975]), por exemplo, se um narrador afirmasse que há alterações em seu texto que se afastam “do que é real”, a obra poderia ser considerada como fraudulenta. Para pesquisadores da autoficção, como Anna Faedrich, tal fenômeno é bem recebido nas obras consideradas autoficcionais, pois ressaltaria o pacto ambíguo do texto, considerado requisito autoficcional por excelência.

No caso de *E se eu fosse*, entendemos que essas breves intervenções são significativas, mas que elas não invalidam e nem põe em dúvida a veracidade das vivências sobre as quais as narrativas foram construídas. Em nossa leitura, essa forma de metatextualidade, na obra de Moira, serve como forma de nos lembrar que Amara é instância tríplice: narradora, personagem e escritora, e que como tal reside em suas mãos o poder de decidir sua própria história, de escolher de que forma ela será contada. Acreditamos que haja, nessa obra, a coexistência entre a fabulação metatextual e o rigor do testemunho, diálogo que se faz possível somente dentro de uma experiência autoficcional, uma vez que existe no espaço intervalar daquilo que se convém chamar de “ficção” e de “não-ficção”, ainda que esses rótulos sejam bastante problemáticos, quando avaliados atentamente.

Por fim, o último ponto elencado por Faedrich sobre a natureza autoficcional é o uso da escrita como forma de autorreflexão, ou mesmo de uma “escrita terapêutica”. Concordamos com Faedrich no que a autora aponta como sendo esta uma possibilidade para todas as escritas de si, não somente para a autoficção. No caso da obra de Moira, parece-nos que esse aspecto seja evidente: ao narrar suas vivências, Amara Moira estabelece um diálogo simultâneo com seu leitor, mas também consigo mesma, com seus outros “eus”, com uma Amara do passado e com um sujeito que existia antes mesmo de Amara existir. No palimpsesto de suas narrativas, embaralha as razões que a levaram à prostituição, relata as violências sofridas, desnuda os homens que encontra, e coloca o leitor não só na posição de *voyeur*, mas também de cúmplice, de interlocutor participante.

Muito se fala sobre a escrita sobre si como uma escrita reparadora, ou mesmo terapêutica, e uma interpretação dessa linha pode ser feita em *E se eu fosse pura*. Contudo, cabe citar uma outra possibilidade de leitura: a escrita de Moira, como possibilidade autoficcional, também pode ser entendida como uma escrita *de defesa* (para não dizer “de vingança”), uma espécie de ato de proteção e de resistência:



Quem é quem de verdade, a prostituta é quem vê. A nudez final, nudez nudez, essa está reservada só pra profissional de fato, só pra quem saiba despir. Os homens de carne e osso não estão nos livros (fora esse aqui, claro), mas nus nos nossos quartos, de quatro, implorando pra pôr fim à farsa uns minutos que seja. Esse livro é o quê? Vingança, podem pensar, mas não. Dão-me trocados pelo sexo que sei fazer e nem se dão conta de o pagamento ser mais a história do que as moedas em si. O conto me protege do que ele tão nu é capaz: eu personagem já imaginando as palavras à medida que a cena avança pensando qual o recorte, o foco, onde botar a vírgula, onde o ponto final. *Soubessem disso os clientes, soubessem o que entregavam pra mim, que me vendiam a alma, talvez preferissem me pagar melhor... menos risco de aparecer nessas páginas* (MOIRA, 2018, p. 183-184, grifo nosso).

Assim, *E se eu fosse pura* encerra-se com um tom de denúncia, ameaça de uma sujeita então marginalizada que, ao deter o status de escritora e a chance de revelar o íntimo de seus clientes – lembremos quem eles são: os “pais de família”, os “lixos”, aqueles que pregam moralismos e, por vezes, também os desejos leitores do *blog* e do livro – inverte uma relação de poder milenar. O corpo que é agredido não só fala, como também escreve; e essa narradora usará seu pagamento (não os “trocados”, mas as preciosas histórias) para se fazer lida e ouvida.

Fazendo um balanço geral a partir dos critérios construídos por Anna Faedrich, percebemos que, ainda que o principal pressuposto (a recepção da obra como romance) não se contemple, a maioria dos requisitos pode ser percebida de alguma forma nas páginas de *E se eu fosse pura*. Se entendermos que as colocações da pesquisadora são bastante válidas – e assim acreditamos – então chegamos à conclusão de que trata-se, sim, de uma obra autoficcional (ou ainda, com *traços autoficcionais*), desde que partamos do pressuposto que nem todas as autoficções apresentam todos os critérios elencados pela teórica, sendo que, em algumas obras, um ou outro critério será mais destacado que os demais, ou mesmo ausente. Afinal, a autoficção, como concluímos a partir de suas ideias, é uma *série de caminhos*, e não um caminho único.

Tomando a obra de Moira pelo prisma de outro referencial teórico, a investigação proposta por Leonor Arfuch acerca das subjetividades contemporâneas, também percebemos que *E se eu fosse* ecoa muito do que a pesquisadora argentina aponta em seus estudos. O exercício a que nos propusemos aqui foi o de olhar para as narrativas de Amara Moira tendo como princípios dois pontos da metodologia de trabalho de Arfuch: primeiro, ignorar a vericondicionalidade; segundo, ter em mente que o sujeito autoconstrói-se *dentro* da narrativa, e não antes dela (ARFUCH, 2010,

p. 183). Assim sendo, lançamos a seguinte questão: como a narradora de *E se eu fosse pura* (2018) se faz em sua enunciação?

Amara, a narradora de *E se eu fosse pura*, configura-se como uma potente voz autoficcional. Ao se colocar como identidade híbrida e múltipla (travesti, prostituta, acadêmica, ativista putafeminista e, sobretudo, escritora), sua existência contesta uma série de clichês sociais que minimizam e condicionam sujeitos marginalizados em estereótipos cristalizados. Sua narração subverte o que era esperado pelo discurso hegemônico: “Mas travesti pode escrever poesia?” e “Prostituta pode ser feminista?” são questões, dentre as muitas, que brotam nas páginas de seus relatos, confrontando os estigmas sociais e mostrando que *sim*, elas podem tudo isso, e muito além.

Há espaço para as idiossincrasias, para as revelações do íntimo, como a questão de vivenciar sua sexualidade ao mesmo tempo que vivencia a prostituição. Contudo, há também a performance, uma vez que Moira, em nossa análise, performa o gênero discursivo *blog / livro de prostituta* (nos moldes como comenta Monique Prada), mas subverte esse gênero, criando novas possibilidades que implodem o rótulo. O leitor desavisado que é capturado pelo paratexto da obra, as imagens da capa e as promessas de segredos eróticos e estripulias sexuais, se surpreenderá, decerto, ao se deparar com crítica social, com denúncias de violências várias, com crítica política transfeminista<sup>33</sup> e putafeminista. Uma forma de negociação, que ao mesmo tempo que cede ao leitor o que é esperado, vai ainda além.

Mas, para Leonor Arfuch, toda voz individual pode ser percebida como um eco de um grupo, contendo seus acentos coletivos (ARFUCH, 2010, p.101), e o mesmo é perceptível na obra aqui analisada. Os percalços, barreiras e humilhações que Amara, a narradora, precisa enfrentar por ser uma travesti, exemplificam a realidade de muitas sujeitas trans e travestis no Brasil contemporâneo. Uma vez prostituta, seguem velhas e novas formas de violência às quais é subjugada, e ao denunciá-las em suas narrativas, acaba por denunciar como o mesmo se dá para inúmeras profissionais do sexo no Brasil, sejam mulheres cis, trans ou travestis.

Diante das vivências opressoras, Moira adota como estratégia narrativa a opção de não falar sozinha (como se esperaria de uma voz autobiográfica tradicional), mas sim por falar *junto de*. Ela reflete sobre sua subjetividade a partir/em diálogo com

---

<sup>33</sup> Corrente feminista que pensa as pautas das sujeitas e dos sujeitos trans. Indicamos o texto intitulado “Transfeminismo”, de autoria de Helena Vieira e Bia Pagliarini Bagagli (2018).

os leitores do blog e do livro; também costura relatos de outras pessoas aos seus, e ainda traz outras autoras para comporem, juntas, sua obra final. Como resultado, *E se eu fosse pura* parece deslizar organicamente de uma individualidade bem marcada para a dinamicidade de um coro, sem que isto pareça incoerente dentro da obra.

Conforme nosso entendimento, há, em *E se eu fosse pura*, um atravessamento transdiscursivo e transmidiático, algo previsto, em linhas gerais, por autoras como Leonor Arfuch e Paula Sibilia como tendências da contemporaneidade, fenômeno que ainda não saberíamos como abordar. Dentro de uma perspectiva literária, o que podemos afirmar é que a presença da metatextualidade e das articulações entre vozes e gêneros na obra faz com que nos indaguemos: até onde vai Amara, a narradora-personagem, e onde está Moira, a escritora? Diante dessa dúvida, que não saberemos responder, resta-nos uma afirmativa: *eis a autoficção*. Talvez não a forma de autoficção já conhecida e teorizada por muitos; talvez um desdobramento desta ou, ainda, uma possibilidade completamente distinta. *E se eu fosse pura* demanda, intencionalmente ou não, que a teoria se adeque à obra, e não o contrário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o momento em que Serge Doubrovsky cunhou o termo “autoficção” na década de 1970, se iniciou uma série de debates sobre suas definições e aplicações, uma discussão que, em nosso entendimento, prossegue até os dias de hoje, sem sinais de se chegar a um consenso.

Muitas são as empreitadas teóricas que se lançam em direção a descobrir uma dita “essência” ou “natureza” da autoficção. Requisitos hipotéticos para aplicação do termo são, com frequência, alvos de polêmica, tais como a homonímia entre os nomes do autor, do narrador e do personagem. Não raro, a autoficção é definida em relação de contraste com a autobiografia pensada por Philippe Lejeune, o que acaba por causar, em nossa leitura, uma eterna relação de dependência da autoficção à autobiografia, como se a primeira não pudesse existir fora da sombra da segunda.

Neste trabalho, a palavra “autoficção” nos levou a dois caminhos completamente distintos. Primeiro, enveredamos pela ideia mais frequente: autoficção é o nome de um gênero literário, ou ainda, de uma orientação literária. Os autores que partilharam desse trajeto conosco buscaram desenhar conceitos e limites, mas não ficaram a salvo de serem alvo de novas problematizações. Nessa trilha, atravessamos algumas passagens tortuosas, como quando percebemos que havia uma tendência, por parte de alguns teóricos, a hierarquizar a autoficção em relação a outras formas de escrita, o que ficou evidenciado pelas disputas por uma certa “literariedade” necessária, ou mesmo pelo conflito “autoficção *versus* testemunho”. Ao final desse caminho, deparamo-nos com uma indagação espinhosa: nessa concepção de autoficção, quem *pode*, afinal, escrever autoficção?

O segundo caminho que tomamos, em paralelo com o primeiro, pareceu-nos menos tortuoso que o anterior, mas igualmente desafiador. Nesse trajeto, recorreremos a autores que entendiam a autoficção como o que optamos por chamar de “orientação discursiva”, fenômeno que atravessaria diferentes esferas de linguagem e de expressão. Nossas leituras nos apontaram que seria possível perceber uma relação direta entre esse fenômeno e a evolução histórica do conceito de identidade.

Pensando nas chamadas escritas de si, percebemos que, enquanto a concepção de sujeito uno e coeso estava em voga, o mesmo se dava com a popularidade do gênero autobiografia. A partir do momento em que surge a “crise do sujeito”, e em que as identidades se revelam como abstrações líquidas, logo a

autobiografia passa a ser questionada, e novas formas de expressão do *si* ganham corpo, como a autoficção. Trazendo esse debate para o século XXI, momento em que somos atravessados pelas mídias digitais e por uma pulsão de “extimidade” e voyeurismo, outros gêneros discursivos surgem para nos permitir formatar nossas subjetividades. Em outras palavras, para nos autoconstruirmos.

Os dois caminhos percorridos aqui encontram-se em uma encruzilhada chamada *E se eu fosse pura* (2018). A obra de Amara Moira revelou-se como a intersecção por excelência dessas duas concepções de autoficção. Ela é, simultaneamente, um exercício de construção identitária através de uma mídia social, o *blog*, e também uma obra literária, uma escrita de si, com suas estratégias narrativas, tanto no texto quanto no paratexto.

A aproximação de diferentes teorias à obra de Moira foi feita com o intuito de perceber as complexidades que nela residem, e nunca com a intenção de reduzi-la a uma classificação ou outra. Três considerações resultam dessa experiência. Primeiro: a autoficção é um *processo*, não um produto; é uma série de caminhos, e não um caminho único. Segundo: *E se eu fosse pura* é uma obra híbrida – nos múltiplos sentidos que essa palavra pode assumir – e o híbrido é irredutível, seu valor está em sua própria hibridez. Terceiro: a obra de Moira é essencialmente *queer* e, como tal, nos ensina que melhor que tentar encaixá-la em um rótulo A ou B é problematizar a existência desses rótulos, pensar o que eles excluem e perceber que há valor nas potencialidades que residem fora deles.

Ainda que o enfoque de nossa investigação seja as construções literárias, é imprescindível pensar na importância das representações sociais contidas em *E se eu fosse pura*, isto no país que mais comete violências contra sujeitos e sujeitas trans e contra as travestis. A importância da obra de Moira, em nossa leitura, reside na autorrepresentação: uma narradora travesti e prostituta que é agente e objeto da enunciação; algo que é muito significativo dentro de uma tradição de apagamento e de distorção dessas identidades. Ao mesmo tempo, Moira articula organicamente o compasso entre as expressões idiossincráticas e as muitas outras vozes autorais chamadas junto a seu texto.

A obra de Moira é espaço de disputa de poderes simbólicos, de desconstrução de discursos estigmatizantes, e nesse sentido ela lança mão de uma *estratégia estética*. Moira performa o gênero *blog* / livro “de prostituta”, nos moldes prototípicos de obras como a de Bruna Surfistinha, e dessa forma captura o leitor. Contudo, ela

também subverte e implode esse molde, trazendo elementos que seriam inesperados nesse “subgênero” do qual ela parte: reflexões sociais e políticas, discussões sobre comportamento (como a discussão sobre as masculinidades) e criação literária, mesmo poética. Moira reflete sobre o *si*, e nesse exercício de autoconstrução, ela produz uma *persona* que, simbolicamente, demonstra que travestis e prostitutas não podem ser facilmente reduzidas aos estereótipos esperados (vítimas e/ou algozes), mas que na verdade são sujeitas produtoras de conhecimentos, de saberes políticos, de linguagem e de arte.

Em outubro de 2019, Amara Moira aceitou um convite do grupo “Vozes de mulheres” e visitou o município de Rio Grande – RS. A escritora proferiu diversas falas em escolas municipais e na Universidade Federal do Rio Grande. Sua visita acabou por movimentar discussões locais sobre o acolhimento e a permanência de pessoas trans e travestis nas salas de aula, do Ensino Básico até o Ensino Superior, debates estes que continuam em aberto. Esperamos que o presente trabalho, ainda que cientes de suas limitações, também seja um convite à leitura e à pesquisa de obras de autoria LGBTQ+. Se começamos esta investigação com os dados atuais acerca da violência contra sujeitos e sujeitas trans, que possamos encerrá-la desejosos de um cenário futuro menos sombrio. Como diz a própria Moira (2018, p.178), no fechamento de uma de suas narrativas, que nos encaminhem para um mundo “onde não seja preciso coragem nem desconstrução para amar uma travesti”.

## REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BALTHAZAR, Renata Davi Silva. *A permanência da autoconstrução: um estudo de sua prática no município de Vargem Grande Paulista*. Dissertação de Mestrado (Área de concentração Habitat), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. São Paulo, 2012. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16137/tde-02072012-132335/publico/dissertacao\\_renata.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16137/tde-02072012-132335/publico/dissertacao_renata.pdf). Acesso em: 10 jan. 2020.
- BARROSO, Renato Régis. *Pajubá: o código linguístico da comunidade LGBT*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1945>. Acesso em 10 jan. 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- \_\_\_\_\_. *Identidades: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENEVIDES, Bruna G., NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim (orgs.). *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019*. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2020. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2020/01/dossic3aa-dos-assassinatos-e-da-violc3aancia-contra-pessoas-trans-em-2019.pdf>. Acesso em 01 fev. 2020.
- BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção Primeiros Passos).
- BONASSI, Brune Camillo. *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. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/182706>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Ensaio Latino-americanos).
- CASTILHO, Ataliba T. de. *Pequena gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHAVES, Leocádia Aparecida. Fronteiras deslocadas: gênero e sexualidade na escrita autobiográfica de E se eu fosse puta, de Amara Moira. In.: SEMINÁRIO

INTERNACIONAL FAZENDO GÊNEROS, 11, 2017, Florianópolis. Anais. Disponível em:

[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499276134\\_ARQUIVO\\_ArtigoFronteirasDeslocadasLeocadia.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499276134_ARQUIVO_ArtigoFronteirasDeslocadasLeocadia.pdf). Acesso em: 01 dez. 2018.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Ensaio sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Pp. 39 - 66.

EBLE, Laetícia Jensen. “Escrevendo sua história com neon”: representação literária das prostitutas na contemporaneidade. In: *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*: Brasília, 2011.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In.: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

\_\_\_\_\_. *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea*. Itinerários, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun., 2015.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. Personagens travestis, exílio e subalternidade na Literatura Brasileira. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, Ano 15, n. 22, jan.-jun. 2016, p 156-171. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num22/dossie/palimpsesto22dossie10.pdf>. Acesso em: 01 out. 2019. ISSN: 1809-3507.

FRANCO, Adenize; SOARES, Luiz Henrique. Amara Moira – E se eu fosse puta. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 53, p. 431-436, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/28392>. Acesso em 01 dez. 2018.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Revista Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55604>>. Acesso em 1º ago. 2018.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. Pp. 103 – 133.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Porto Alegre: LP&M, 2010.



IDENTIDADE. In.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

LAERTE. Muriel em dias de “e se eu fosse...”. In.: MOIRA, Amara. *E se eu fosse pura*. São Paulo: Hoo Editora, 2018. Pp. 17-19.

LANZ, Letícia. *O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero*. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/36800/R%20-%20D%20-%20LETICIA%20LANZ.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 01 dez. 2018.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (Coleção Humanitas).

MARTINS, Gabriel; CORONEL, Luciana Paiva. Uma análise da obra de Amara Moira: o aspecto autobiográfico. In.: Mostra da Produção Universitária. 16, 2017, Rio Grande – RS. Anais da 16ª Mostra da Produção Universitária. Rio Grande, Editora da FURG, 2017. Disponível em: <http://www.mpu.furg.br/index.php/anais-2017/90-1-7-anais-mpu-2017-congresso-de-inicio-cientifica>. Acesso em: 12 dez. 2017.

MARTINS, Gabriel Silveira; DUARTE, Kelley Baptista. Sobre o diálogo entre autoficção e testemunho: um olhar para a obra de Amara Moira. In.: Mostra da Produção Universitária. 17, 2018, Rio Grande – RS. Anais da 17ª Mostra da Produção Universitária. Rio Grande, Editora da FURG, 2018. Disponível em: <https://mpu.furg.br/25-mpu-2018/128-3-9anais-mpu-2018-encontro-de-pos-graduacao>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MELLO, Ramon Nunes (org.). *Tente entender o que tento dizer*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. *E se eu fosse pura*. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MOIRA, Amara et al. *Vidas trans*. Bauru, São Paulo: Astral Cultural, 2017.

MOREIRA, Ariágda dos Santos. O espaço da prostituta na literatura brasileira do século XX. *Caligrama*, Belo Horizonte, v.12, pp.237–250, 2007.

MOREIRA, Daniel da Silva. Da prostituta-escritora à escritora-prostituta, uma leitura de *E se eu fosse puta?*, de Amara Moira. In.: SEMANA DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA, 33, 2017, Juiz de Fora. *Anais*, p. 785 – 792. Disponível em: <http://www.ufjf.br/semanadehistoria/files/2010/02/Anais-2017.3.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2018.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PRADA, Monique. *Putafeminista*. São Paulo: Veneta, 2018. (Coleção Baderna).

\_\_\_\_\_. Dedo no rabo do teu pseudotransgredir. In.: MOIRA, Amara. *E se eu fosse pura*. São Paulo: Hoo Editora, 2018. Pp. 188-191.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v.19, n.31, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610>>. Acesso em 1º ago. 2018.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Coleção Primeiros passos).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. In: *Portal Rumo à tolerância*. Aula ministrada no curso Panorama Histórico do Holocausto em 2008. Disponível em: <[http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula\\_8.pdf](http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf)>. Acesso em 1º ago. 2018.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Tradução Rodrigo Fernandez Labriola. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. (Sociología).

SIQUEIRA, Indianare. Profissionais ou “marginais” por falta de regulamentação. In.: SILVA, Daniele Andrade da (org.). *Feminilidades: corpos e sexualidades em debate*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. (Sexualidade, gênero e sociedade. Sexualidade em debate). Pp. 165-174.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In.: MOIRA, Amara. *E se eu fosse pura*. São Paulo: Hoo Editora, 2018. Pp.13-14.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VIEIRA, Helena; BAGAGLI, Bia Pagliarini. *Transfeminismo*. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Pp. 343-378.

VITORIA M. Conselhos de uma profissional pra quem pensa em fazer carreira. In.: MOIRA, Amara. *E se eu fosse pura*. São Paulo: Hoo Editora, 2018. Pp. 185-187.