

A NATUREZA DA CASA E OS TERRITÓRIOS EXISTENCIAIS EM *TESE SOBRE UMA DOMESTICAÇÃO*, DE CAMILA SOSA VILLADA

THE NATURE OF HOME AND THE EXISTENTIAL TERRITORIES IN *THESIS ON A DOMESTICATION*, BY CAMILA SOSA VILLADA

RESUMO

Este artigo analisa o romance *Tese sobre uma domesticação* (2024), da escritora argentina Camila Sosa Villada, inserindo-o no contexto da cena transliterária latino-americana. O objetivo é investigar de que maneira o texto articula as noções de “natureza da casa”, conceito alavancado por Greta Gaard, e “territórios existenciais”, sob a égide de Félix Guattari, no processo de resistência ou adaptação normativa da protagonista, uma atriz travesti de sucesso. No tecido teórico, a pesquisa conta ainda com as discussões de Marcos Aurélio Saquet, no que tange à territorialidade, e de Stacy Alaimo quanto à transcorporeidade. A metodologia consiste em uma abordagem qualitativa e bibliográfica, fundamentada no cruzamento interpretativo entre a narrativa e esses referenciais teóricos interdisciplinares. A análise organiza-se em três eixos: a casa da infância como território de opressão e trauma; o lar conjugal da vida adulta, explorado como espaço de adequação burguesa e “utopia familiar”; e o próprio corpo como casa definitiva, *locus* da agência ética e política. De acordo com a leitura crítica do romance, infere-se que, embora o espaço doméstico opere como mecanismo de domesticação e controle, a materialidade do corpo e a desterritorialização do desejo vivenciadas pela personagem, durante seu percurso narrativo, reafirmam a impossibilidade de uma submissão plena do sujeito frente às ecologias de poder, sintomas apresentados pelos elementos e recursos literários e problematizados por interpretações que, espera-se, com o texto, provoquem outras possibilidades de leituras mais amplas do objeto artístico em questão.

Palavras-chave: Literatura Argentina Contemporânea. Camila Sosa Villada. Ecofeminismo. Territorialidade. Transcorporeidade.

ABSTRACT

This article analyzes the novel *Thesis on a Domestication* (2024), by Argentine writer Camila Sosa Villada, placing it within the context of the Latin American trans-literary

Pâmela Catarina Ribeiro Silva

Mestranda em Estudos da Linguagem e graduanda em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas (2022) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-2363-0983>. E-mail: catarina.pamela961@gmail.com.

Katia Aily Franco de Camargo

Orientadora da pesquisa. Doutora em Letras, com especialização em Língua e Literatura Francesa, pela Universidade de São Paulo (2005) e graduação em História pela mesma instituição (1998). Realizou pós-doutorado em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Université de Saint-Quentin-en-Yvelines (2012), além de pós-doutorado em Estudos da Tradução na Université de Montréal (2024). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6463-8976>. E-mail: katia.aily@ufrn.br

scene. The objective is to investigate how the text articulates the notions of the “nature of home,” a concept advanced by Greta Gaard, and “existential territories,” under the aegis of Félix Guattari, in the process of resistance or normative adaptation of the protagonist, a successful *travesti* actress. Within the theoretical framework, the research also draws on the discussions of Marcos Aurélio Saquet regarding territoriality, and Stacy Alaimo regarding trans-corporeality. The methodology consists of a qualitative and bibliographic approach, based on the interpretative intersection between the narrative and these interdisciplinary theoretical references. The analysis is organized into three axes: the childhood home as a territory of oppression and trauma; the adult marital home, explored as a space of bourgeois adjustment and “family utopia”; and the body itself as the definitive home, the locus of ethical and political agency. According to a critical reading of the novel, it is inferred that, although the domestic space operates as a mechanism of domestication and control, the materiality of the body and the deterritorialization of desire experienced by the character throughout her narrative journey reaffirm the impossibility of a full submission of the subject to ecologies of power. These are symptoms presented by literary elements and resources and problematized by interpretations that, it is hoped, will provoke broader reading possibilities of the artistic object in question.

Keywords: Contemporary Argentine Literature. Camila Sosa Villada. Ecofeminism. Territoriality. Trans-corporeality.

Introdução

Nascida em Córdoba, na Argentina, Camila Sosa Villada (1982) consolidou-se como uma das vozes mais potentes da literatura argentina contemporânea, cuja escrita — ou *transescrita* — articula traços autoficcionais ao realismo mágico e ao universo fantástico latino-americano. A escritora, atriz e dramaturga iniciou com seus escritos em um blog, *La novia de Sandro*, e, até o momento, publicou seis livros, que foram traduzidos para diversos idiomas: *La novia de Sandro* (poesia, 2015), *El viaje inútil* (ensaio, 2018), *Las malas* (romance, 2019), *Soy una tonta por quererte* (contos, 2022), *Tesis sobre una domesticación* (romance, 2019, reeditado em 2023) e *La traición de mi lengua* (ensaio, 2025). Em 2020 recebeu o Prêmio Sor Juana Inés de la Cruz, dedicado a escritoras latino-americanas, por sua obra *Las malas*.

Desde o início da carreira, tanto na literatura quanto no teatro, Villada tem explorado as experiências de pessoas trans e travestis não apenas como tema, mas na condição de projeto estético e político que ressignifica a tradição literária a partir de uma nova linguagem, historicamente dominada pela ótica patriarcal heteronormativa. Embora incorpore em sua produção literária muitas das vivências adquiridas enquanto trabalhava como profissional do sexo no Parque Sarmiento, em Córdoba, lugar onde também conheceu aquelas/es que inspiraram a criação de alguns de seus personagens, a autora não concorda com a classificação de seus livros como autobiográficos e reivindica o direito de escrever ficção sem a necessidade constante de fazer da literatura um

instrumento de denúncia ou documento histórico. Sobre o direito de fabular, a autora afirma, em entrevista dada ao *Página/12*¹:

[...] é como se as *travestis* não pudéssemos ser singulares e tivéssemos sempre que falar da história que nos cabe, sem poder falar de nossas próprias questões, do que nós pensamos do mundo, inclusive do que pensamos da sociedade; nas estruturas em que se apoia uma sociedade como a nossa. Por isso pretendem me enquadrar em uma certa coisa autobiográfica (Villada *apud* Frieria, 2022, s/p, tradução nossa)².

Na mesma direção, em entrevista recente à *Gama Revista*³, ela reforça essa percepção ao declarar: “Nada se perdoa, nada que haja na natureza pode existir por si só, tem que ter um propósito. Isso parece assustador para mim” (Neiva, 2025, s/p). Nesse sentido, Camila toma para si o direito de fabular, levando a representação de corpos trans e travestis além do que estamos habituados a ver na literatura e em outras artes: um corpo constantemente atrelado à violência e à marginalização. No romance *Las malas*, por exemplo, vemos personagens que se contrapõem à realidade brutal com que a sociedade argentina trata esses sujeitos dentro e fora da literatura, como uma travesti de 178 anos e outra que se transforma em pássaro. Já em *Tesis sobre una domesticación*, acompanhamos a trajetória familiar e a ascensão profissional de uma atriz argentina. Ao criar uma narrativa sobre a história de uma travesti famosa, rica, que se casa e constitui uma família “tradicional”, a autora projeta uma outra possibilidade de existência dissidente que não se resume ao trauma.

Desse modo, ao rejeitar o enquadramento de sua literatura como necessariamente autobiográfica ou documental, a *transescrita* de Villada pode ser lida como um território existencial de subjetividade, conforme preconiza Félix Guattari (2012). O direito à fabulação que a autora reivindica não é apenas um recurso estilístico ou temático, mas também uma estratégia de ressingularização diante da padronização de comportamentos (Guattari, 2012) imposta pela modernidade capitalista, que historicamente relega os corpos travestis a uma vida de violência e exclusão.

No meio literário, Villada não é uma voz isolada, mas uma das figuras centrais do que Ignacio Sánchez Osorio denomina “cena transliterária”, na qual escritoras trans e travestis ocupam um espaço de autoria antes restrito a narrativas elaboradas por uma “ajenidade”. Ao lado de autoras como Susy Shock, Naty Menstrual, Claudia Rodríguez, Mara Rita, Iván Monalisa Ojeda e Frau Diamanda/Héctor Acuña, Camila

¹ Conferir em: <https://www.pagina12.com.ar/237751-puedo-ser-camaleonica-impredecible/>

² No original: “[...] es como si las travestis no pudiéramos ser singulares y siempre tuviéramos que hablar de la historia que nos toca y no poder hablar de nuestro propio rollo, de lo que nosotras pensamos del mundo, incluso de lo que pensamos de la sociedad; en las estructuras en las que se apoya una sociedad como la nuestra. Por eso pretenden encasillarme en cierta cosa autobiográfica” (Villada *apud* Frieria, 2022, s/p).

³ Conferir em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/camila-sosa-villada-a-literatura-tem-a-ver-com-a-beleza-assim-como-ser-travesti/>

Sosa Villada representa um fenômeno editorial e político que reivindica o direito de fabular, desestabilizando o cânone patriarcal por meio de uma linguagem que Osores caracteriza como marcada pelo “realismo trash”. De acordo com o autor:

Trata-se da voz monstruosa e animalizada das escritoras trans e travestis que ingressam em um espaço no qual apenas haviam existido como *sujeitas* narradas por uma *ajenidade*. Assistimos aos deslizamentos de uma letra *pintarrajeada* e de sua sintaxe trânsfuga: uma língua residual que articula o que aqui chamo de cena transliterária (Osores, 2023, p. 393, tradução nossa)⁴.

No universo acadêmico, a fortuna crítica sobre Villada tem se concentrado, primordialmente, na análise do seu processo de escrita autobiográfica e na construção da identidade travesti como estratégia de resistência (Osores, 2021, 2023; Moreno, 2023). Estudos como o de Maristany (2022) exploram a gênese de um discurso dissidente em suas primeiras obras, enquanto Hernández Campos (2025) sinaliza uma transição significativa da autoficção para estéticas ficcionais que exploram o corpo trans sob as lentes do transfeminismo e da decolonialidade de gênero. Nota-se, contudo, uma lacuna na literatura acadêmica quanto à interseção entre o espaço doméstico e a subjetividade trans a partir de uma perspectiva ecocrítica e geográfica, o que justifica o foco deste artigo no romance *Tese sobre uma domesticação*.

Publicado no Brasil em 2024 pela Companhia das Letras, o segundo romance de Camila Sosa Villada expõe o percurso de uma personagem que vivia em situação de vulnerabilidade na prostituição até sua ascensão no teatro argentino. A personagem “atriz”, como é chamada durante toda a narrativa, vive uma espécie de “utopia familiar”: é casada com um homem gay e advogado de sucesso, e ambos decidem adotar um filho soropositivo. A escolha do narrador em designar a protagonista estritamente como “atriz” constitui a primeira e mais radical negação de sua identidade singular, projetando-a em uma posição de “representação” perpétua. Ao substantivá-la por meio de sua função profissional, o texto implica um falseamento da vivência. Sua existência não é experienciada como um “em-si”, mas como uma performance contínua para o olhar do outro.

Com essa configuração, o narrador expõe questões sobre o casamento, a maternidade e a própria família enquanto ferramenta estatal instituída para manter a ordem social. A protagonista tenta adequar-se a essas estruturas para se sentir “aceita”, mas todos os ambientes (ou casas) por onde passa enfatizam que sua existência não é aceitável. A domesticação, nesse caso, funciona como um mecanismo de adaptação normativa que enseja a padronização de comportamentos, desconsiderando a subjetividade e a autenticidade dos sujeitos. Ao referir-se aos personagens apenas

4 No original: “se trata de la voz monstruosa y animalizada de las escritoras trans y travestis que ingresan a un espacio en el que sólo habían existido como sujetas narradas por una ajenidad. Asistimos a los deslizamientos de una letra pintarrajeada y de su sintaxis trânsfuga: una lengua residual que articula lo que aquí llamo *escena transliteraria*” (OSORES, 2023, p. 393).

como “pai”, “filho” ou “marido”, a instância narrativa representa a família como um sistema que apaga as individualidades em prol da função social. Essa percepção da domesticidade como um campo de forças coercitivas é sintetizada pela própria autora ao asseverar que “a família é uma instituição bastante perigosa”⁵ (Gabaldón, 2024, s/p, tradução nossa). Por fim, a instância narrativa, que opera na terceira pessoa, traz o distanciamento necessário para que observemos a experiência da “atriz” como uma tese literária sobre os diferentes modos de significar em torno do conceito de domesticação.

A partir da lacuna identificada, este artigo investiga como o texto literário articula as noções de “natureza da casa”, conceito alavancado por Greta Gaard (2007), e “territórios existenciais”, de Félix Guattari (2012), no processo de (des)domesticação da protagonista. Nesse contexto, analisa-se como a personagem protagoniza a tensão entre as estruturas da família tradicional e o próprio corpo enquanto espaços de disputa e produção de sentido. Para sustentar a análise, adota-se uma metodologia qualitativa e bibliográfica, fundamentada no cruzamento interpretativo entre passagens do romance e referenciais teóricos interdisciplinares. Mobiliza-se o ecofeminismo, teoria contemporânea que investiga as interseções entre gênero, poder e natureza. Sob essa perspectiva, a noção de “natureza da casa”, de Greta Gaard (2007), é utilizada para expandir o conceito de lar do ambiente doméstico para o corpo humano, auxiliando na compreensão das metamorfoses da protagonista em seus territórios existenciais. Complementarmente, recorre-se à geografia crítica, abordagem focada na compreensão das relações sociais e espaciais, por meio do conceito de “territorialidade”, de Marcos Aurélio Saquet (2013), que permite identificar as relações de dominação e produção de subjetividade no cotidiano. Por fim, introduz-se a teoria da “transcorporalidade”, advinda do feminismo ambiental de Stacy Alaimo (2017) e centrada na materialidade, fundamentando a leitura do corpo trans como um espaço ético e político onde o ambiente e o humano são quase indissociáveis.

Todavia, reconhece-se o desafio epistemológico de aplicar tais referenciais, muitas vezes oriundos do Norte Global, à especificidade política da identidade travesti latino-americana. Enquanto Gaard e Alaimo propõem uma ética ambiental e material, o romance de Villada as tensiona por meio do corpo como “território de guerra”, onde a materialidade transcorpórea é marcada não apenas pela natureza, mas sobretudo pelas cicatrizes da exclusão social. Assim, as teorias aqui mobilizadas não atuam como molduras rígidas, mas como possíveis horizontes analíticos que, ao colidirem com o “realismo trash” da autora, revelam os limites da domesticação burguesa frente à agência material da carne.

A estrutura deste texto organiza-se de forma a mapear esse percurso de (des) domesticação em três momentos analíticos subsequentes. Primeiramente, examina-se a casa da infância como o território inicial de opressão e marcação traumática. Em seguida, discute-se o lar conjugal da vida adulta, analisando até que ponto a composição familiar burguesa opera como ferramenta de adequação normativa. Por

⁵ No original: “La familia es una institución bastante peligrosa” (GABALDÓN, 2024, s/p).

fim, aborda-se o próprio corpo como a casa definitiva, na qual a transcorporalidade se manifesta como o *locus* mais radical de agência e resistência à domesticação plena.

A casa da infância: entre a domesticidade e a opressão

A casa da infância no romance de Camila Sosa Villada constitui o território fundante onde as relações de poder inscrevem as primeiras tentativas de domesticação subjetiva da protagonista. Do ponto de vista da geografia crítica de Marcos Aurélio Saquet (2013), o território é compreendido como um processo social resultante de relações de poder e apropriações cotidianas. Partindo desse pressuposto, a formação da identidade trans pode ser lida como um estado de territorialização da alma (ou da subjetividade), na qual o desejo e o ser buscam apropriar-se do espaço físico e imaterial para existir fora da norma. Contudo, para pessoas marginalizadas, a apropriação dos territórios raramente significa segurança. Como discute Greta Gaard, em *The nature of home* (2007), a “natureza da casa” para mulheres, crianças e sujeitos dissidentes é frequentemente marcada por violência física e psicológica. No ambiente familiar retratado no romance, a territorialidade não oferece abrigo, mas opera como dispositivo de enquadramento heteronormativo que utiliza o trauma para silenciar a diferença de gênero. Logo nas páginas iniciais, a narrativa materializa essa dinâmica de opressão no capítulo “A raiz do medo”, no qual a mãe queima propositalmente a mão do filho no fogão após ela própria ter se ferido. O ato não é um acidente doméstico, mas uma imposição da matéria (o fogo/o fogão) sobre a ideia (a identidade trans), visando domesticar a natureza do ser por meio da dor:

Com um gesto determinado e rápido, pegou o filho pelo pulso e pôs a mão dele na mesma boca pegando fogo onde ela tinha se queimado antes.

O menino não dizia uma palavra.

A mãe reconheceu que passou dos limites. O silêncio a fez entender o quanto odiava seu filho. Ela o odiava, apesar de amá-lo intensa e loucamente. Não podia perdoá-lo pela sua existência (Sosa Villada, 2024, p. 57-58).

Ao mostrar ao filho “do que as mães são capazes” (Sosa Villada, 2024, p. 58), a marca passa a integrar sua biologia. Ao inscrever na pele o “ódio” e a incapacidade de “perdoar a existência” do filho, a mãe converte o corpo da criança em um registro biológico da violência doméstica, o que Stacy Alaimo (2017) descreve como a condição de um corpo que funciona como um “tipo de pergaminho”. A transcorporalidade manifesta-se aqui no colapso entre os territórios do material e do discursivo, pois a queimadura não é apenas um símbolo de trauma, mas a própria carnalidade material em que o ambiente coercitivo da casa não se desvincula da corporalidade da criança.

O silêncio do menino diante da dor atua como um sintoma do falseamento existencial imposto pela domesticação. Sua verdade é sublimada, mas a agência material da ferida permanece ativa, provando que a natureza do trauma está sempre tão perto quanto a própria pele.

A cicatriz, portanto, não permanece apenas no passado discursivo; ela molda a forma como a protagonista habita o mundo na vida adulta, evidenciando que a corporalidade humana é um processo que “não permanece idêntico a si mesmo através do tempo” (Alaimo *apud* Gatens, 2017, p. 924). Mesmo anos depois, ao olhar para a cicatriz em meio a jantares luxuosos com o marido, a presença da marca desafia a ilusão de que o indivíduo é um ser autônomo e isolado de seus territórios históricos. A materialidade do corpo exibe uma agência que desconcerta e incomoda as tentativas de normalização burguesa em Nueva Córdoba. À luz da ótica transcorpórea, a primeira casa continua ativa na porosidade das células da protagonista, operando como um limite físico e material que resiste à categorização e ao controle absoluto. Isso reafirma que o corpo não é uma tábula rasa aguardando a inscrição da cultura, modos e comportamentos, mas um participante ativo no ato de pertencer ao mundo.

A opressão física vivenciada na infância se desdobra em uma vigilância psíquica contínua, que a protagonista identifica como o “animal materno”, uma força simbólica que ocupa todos os espaços da vida infantil para conter qualquer movimento de diferenciação. A tentativa da mãe de normatizar o filho – seja ao negar a existência de cicatrizes traumáticas, seja ao rotular a identidade trans como um “espírito obscuro” – ilustra o que Félix Guattari (2012) define como a produção de subjetividade capitalística. Segundo o autor, essa subjetividade é manufaturada de modo a prevenir a existência contra acontecimentos singulares que perturbem a opinião e a ordem social. Trata-se de um mecanismo de seriação de comportamentos que infiltra os estratos subjetivos mais inconscientes, funcionando como um “terminal” do capitalismo no interior do lar. Nessa configuração, a opressão materna deixa de ser um evento doméstico isolado para tornar-se uma estratégia de territorialização da alma, na qual a mãe utiliza o próprio corpo e o sofrimento como armas de controle para asfixiar a alteridade do filho, impedindo-o de constituir seu próprio território existencial:

Na infância, o animal materno passava por cima da sua vida, ocupando tudo. Se ela pegasse um resfriado, a mãe fingia uma bronquite. Se ela sentia dor por causa de algum machucado, a mãe tinha enxaquecas apocalípticas. Se estivesse triste, sua mãe tomava três ou quatro pílulas para dormir e fingia seus pequenos suicídios. Quando o pai tentava um movimento para se aproximar da filha, a mãe impunha seus limites e os separava, com um talento para o veneno que teria deixado qualquer sicário sem palavras. Essa era a única maternidade que a atriz conhecia. Um território de guerra com sua própria mãe. Lutar por algo no mundo que fosse só para ela, algo imaculado, que nunca tivesse sido tocado pela mãe (Sosa Villada, 2024, p. 59).

A leitura desse trecho revela que o “talento para o veneno” atribuído à mãe é a ferramenta emocional de uma domesticação subjetiva que atua por meio do sequestro da dor alheia. Ao mimetizar e amplificar os sintomas do filho, transformando um resfriado em bronquite ou uma tristeza em “pequenos suicídios”, a mãe anula a singularidade da criança, forçando-a a orbitar em torno de uma “subjetividade serial” que recusa a diferença. Como observa Marcos Aurélio Saquet (2013), o território resulta de um conteúdo e de um processo de relações sociais que são, simultaneamente, materiais e imateriais. Esse “território de guerra” no qual vive o filho configura uma forma de reterritorialização perversa, uma vez que o controle do espaço passa também pela gestão absoluta dos afetos e desejos do outro. A figura do animal materno utiliza o controle dos *ritornelos*⁶ existenciais para impedir que a protagonista habite sua própria natureza, impondo uma padronização de comportamentos que Guattari (2012) identifica como “usinagem pela mídia” (p. 15) e pelo conservadorismo subjetivo. Assim, a vigilância constante compele a criança a buscar refúgio em uma interioridade resistente que prefigura a futura (des)domesticação da “atriz” na vida adulta.

A análise da primeira casa completa-se com a dimensão econômica da territorialidade, na qual o território revela-se não apenas como um palco de afetos, mas enquanto processo social e econômico de reprodução da vida. No entendimento de Saquet (2013), o território é uma unidade entre ser, ideia e matéria, substantivada por relações de poder que, em contextos de extrema vulnerabilidade, priorizam a sobrevivência biológica em detrimentos dos referenciais simbólicos. Nesses cenários, a “natureza da casa” é atravessada pelo que Félix Guattari (2012) define como a intrusão do Capitalismo Mundial Integrado (CMI) no domínio doméstico, ou seja, uma instância que lamina sistemas particulares de valor e reduz a alteridade à equivalência monetária. O capítulo “Monólogo do pai” sintetiza essa dinâmica a partir do sacrifício de Pinky e Dinky, animais de estimação que representavam o último reduto da inocência da criança e que, pela urgência do capital, são convertidos em mercadoria:

Quando meu filho completou seis anos, demos a ele dois cabritos. Ele ficou tão abilolado com o negócio dos cabritos, porque os tinha visto nascer, que eu tive que dar os bichos de presente pra ele. Eram de cor preta e branca. Batizou-os de Pinky e Dinky. Certo dia, estávamos curtos de dinheiro. Não lembro o que precisávamos pagar e não tínhamos um tostão furado, e ali estavam os cabritos. A gente ia vendê-los já em pedaços para cobrar mais dele. Trabalhamos rápido, em pouco tempo tínhamos terminado tudo. Quando ele chegou da escola e chamou os cabritos para brincar, dissemos que os bichinhos tinham saído com o Papai Noel, para ajudá-lo a distribuir presentes de Natal. A questão é que não percebemos, a mãe e eu, que tínhamos deixado os couros dos cabritos pendurados no varal das roupas. Para curti-los. Pobrezinho do meu filho. Saiu

6 O *ritornelo* em Félix Guattari é uma função rítmica que territorializa o ambiente, transformando o caos em um espaço habitável e dotado de significado para a subjetividade. Atua como um marcador existencial que firma identidades e protege o sujeito contra forças externas desestabilizadoras, permitindo a criação de “territórios existenciais” seguros.

para o quintal e viu os couros dos cabritos, abaixou a cabecinha e entrou em casa (Sosa Villada, 2024, p. 179).

A cena em destaque ilustra uma desterritorialização violenta dos afetos, operada pela colisão entre matéria bruta da sobrevivência e a ideia da infância. A imagem perturbadora dos “couros pendurados no varal”, objeto utilitário transformado em um altar de sacrifício, denuncia a crueza com que a ecologia social capitalística objetifica os seres vivos. Ao deparar-se com os restos mortais de seus companheiros, o filho experimenta o que Saquet (2013) descreve como a ruptura de um território existencial enraizado. A desterritorialização, nesse sentido, é espiritual e psicológica, pois a pobreza atua como uma força de serialização que remove a proteção dada pelo vínculo imaginário. Percebe-se, nesse contexto familiar, que a necessidade de sobrevivência, muitas vezes, sobrepõe-se à subjetividade, levando-os a reduzir o companheiro à mercadoria.

O impacto emocional é tal que, conforme narra o pai, o filho perde a capacidade de fabular, abandonando a fé em figuras míticas como o Papai Noel. Essa corrosão da esperança demonstra o “vazio na subjetividade” mencionado por Guattari (2012, p. 30), em que a carência material antecipa o confronto com a finitude, isto é, a noção precoce de que “a carne apodrece”. Essa experiência ratifica a tese de Gaard (2007) sobre a ambiguidade da “natureza da casa” para sujeitos vulneráveis, onde o lar deixa de ser refúgio para tornar-se o *locus* da privação. Ao perder Pinky e Dinky para a lógica da mercadoria, a protagonista compreende que sua permanência naquela casa é tão precária quanto a vida dos cabritos. Assim, a primeira casa em *Tese sobre uma domesticação* consolida-se como um cenário de territorialidade opressora que articula o trauma físico, o sufocamento psíquico do animal materno e a violência da pobreza. Contudo, é precisamente nessa ruína dos afetos que emerge um território existencial de resistência, moldando uma protagonista que, desde cedo, reconhece a necessidade de não se deixar domesticar pelas ecologias de poder que a cercam.

A casa da vida adulta: domesticação para a sobrevivência social

A transição da protagonista da marginalidade para a constituição de uma “utopia familiar” de elite marca o segundo eixo territorial da obra, caracterizado pela reterritorialização no seio da alta burguesia argentina. No apartamento de 312 m² em Nueva Córdoba, a personagem habita agora um espaço de prestígio que materializa o que Saquet (2013, p. 13) caracteriza como a “unidade entre ser, ideia e matéria”, na qual o território é “substantivado por vários elementos, no nível do pensamento e em unidade com o mundo da vida”. A inserção da protagonista nesse espaço exemplifica uma nova forma de produção de subjetividade capitalística, na qual o sistema busca neutralizar singularidades por meio do status e do consumo. O luxo e a tecnologia

funcionam, assim, como espaços renovados pelo Capitalismo Mundial Integrado (CMI) que visam aburguesar a identidade trans para torná-la palatável à ordem social:

— Vá pela General Paz. — pede ao motorista —, quero ir por onde tem trânsito e gente. Não suporta as ruazinhas escuras e despovoadas por onde se evita o tráfego.

Chega a sua casa em Nueva Córdoba, na avenida Hipólito Irigoyen, muito perto do centro da cidade e a pouca distância do teatro. [...] É uma das coisas de que ela mais gosta da sua casa, a fileira de ipês-roxos desde o início da avenida até a plaza España, e de como ela está perto do que mais precisa, dos cinemas, do trabalho, das farmácias de plantão, dos mercados abertos de madrugada em caso de necessidade. A outra coisa é o marido que a espera. Com certeza está cozinhando, talvez a massa que ele prometeu já esteja pronta. E a outra coisa é seu filho. Um menino brilhante e muito querido. Depois, as plantas.

Seu estúdio, os livros, as lembranças de viagem que traz consigo e que deixa juntando pó nas prateleiras das estantes. Abre a porta passando seu relógio num leitor de *Qr-code*. O piso do hall do edifício é de mármore rosa e as paredes são cobertas de cima a baixo com espelhos enormes, de uns três metros de altura (Sosa Villada, 2024, p. 22).

O uso de dispositivos tecnológicos para abrir portas e a presença abundante do mármore rosa, trazido da Itália, estabelecem a fronteira física entre o presente de abundância material e o passado de privação. A escolha deliberada de viver “onde tem trânsito e gente”, rejeitando as sombras da marginalidade, sinaliza o desejo de apropriação de um território onde se possa viver, trabalhar e brincar, consoante a noção de ambiente adotada por Gaard (2007). Contudo, a natureza dessa casa em Nueva Córdoba impõe uma domesticação normativa que desafia as psicologias tradicionais que equilibram a maturidade e a autonomia, visto que a identidade da personagem “atriz” se revela como um “eu-em-relacionamento, interdependente, mas não subsumido pelo relacionamento”⁷ (Gaard, 2007, p. viii, tradução nossa). As exigências de classe, manifestadas na estética gourmet do marido, forçam uma adaptação que confronta sua “origem camponesa”, evidenciando que o ambiente molda o sujeito tanto quanto é moldado por ele, em uma relação na qual a separação do self em relação ao ambiente não é apenas (im)possível, mas (in)desejável.

Considerando esse panorama, pode-se concluir que o lar burguês atua como uma máquina de padronização. Na visão de Guattari (2012) o sistema busca o controle da vida doméstica para “aburguesar ao máximo a subjetividade operária” – ou, neste

7 No original: “Feminist psychologies in this same tradition provide an alternative view, describing women’s identity development as taking place primarily through relationships, and women’s mature self-identity as a self-in-relationship, interdependent but not subsumed by relationship” (GAARD, 2007, p. viii).

caso, a subjetividade trans – por intermédio da “reterritorialização da família em grande escala” (p. 48). A presença dos espelhos enormes no hall intensifica a função sintomática do representar, forçando a personagem a performar o papel de esposa e mãe exemplar dentro de um território existencial onde a alteridade perde sua aspereza e dá lugar a uma “redundância de imagens e de comportamentos” (Guattari, 2012, p. 8).

Revela-se, assim, um paradoxo: embora o território de classe ofereça proteção física, ele exige a submissão a uma ecologia de poder que percebe a essência da protagonista como uma natureza a ser constantemente domesticada. Ao assumir os papéis de esposa e mãe, a personagem converte o lar no que Gaard (2007) identifica como um lugar para o trabalho e para o cuidado auxiliando na domesticação normativa. Nesse território, a “utopia familiar” converte-se numa sofisticada armadilha biopolítica, uma vez que a “atriz” é reterritorializada pela função social de cuidadora, tornando aquele apartamento em uma coexistência ambivalente entre “refúgio; prisão” [haven; prison] (Gaard, 2007, p. 7). Essa estrutura tenta reduzir sua vivência dissidente a uma repetição de comportamentos, demonstrando que o ambiente doméstico burguês, muitas vezes, exige o apagamento da singularidade em troca da respeitabilidade social.

A relação conjugal com o marido, um advogado criminalista bem-sucedido, aprofunda essa interpretação da subjetividade moldada pelo capital, na qual o matrimônio deixa de ser apenas um arranjo afetivo para se converter em uma instituição de normalização validada pela ostentação. Como postula Guattari (2012, p. 31), “o capitalismo pós-industrial, tende, cada vez mais, a desconcentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade”. Tal processo é capaz de transformar inclusive a união afetiva em um verdadeiro ritual de consumo, no qual o enlace civil não atende a uma necessidade de conexão íntima, mas à afirmação de um poder de compra que, no caso em questão, busca espelhar a “utopia familiar” burguesa:

Depois de um namoro feliz, eles se casaram [...] Não porque qualquer um dos dois realmente quisesse entrar na enrascada legal que significava um casamento civil, mas porque podiam. Podiam gastar dinheiro com uma festa, pagar a hospedagem de todos os convidados num hotel dos anos 50 [...] Eles podiam prever um divórcio, uma separação, os dias tenebrosos em que se odiariam por serem cônjuges. Podiam fantasiar sobre envelhecer, sobre compartilhar a decrepitude (Sosa Villada, 2024, p. 52).

A análise desse trecho comprova que a expressão “porque podiam” sobrepõe a capacidade financeira ao desejo afetivo, revelando que a legitimidade da união está ancorada na exibição de capital. Ao preverem até o “ódio mútuo” e a “enrascada legal”, os personagens neutralizam a singularidade da experiência amorosa, convertendo-a numa jornada controlada e previsível, típica da sociedade burguesa. A fantasia de “envelhecer juntos” atua como uma peça de performance de classe: a domesticação da personagem “atriz” atinge seu ápice quando ela apaga sua natureza dissidente para

se inserir em uma estrutura de ordem que a torne um corpo socialmente aceitável e serializado.

Essa subjetividade moldada pelo capital manifesta-se pode ser observada ainda na escolha dos ícones que sustentam o imaginário estético e afetivo do casal. A presença de figuras como Tina Turner e Whitney Houston na narrativa mostra que o matrimônio da protagonista se apoia em arranjos fabricados pela indústria cultural. Ao serem elevadas ao status de “divas”, essas mulheres – que em suas trajetórias acolheram e foram abraçadas pela comunidade LGBT – passam a figurar como signos de uma respeitabilidade e beleza compradas, transformando-se no que Guattari (2012, p. 34) reconhece por “agregados subjetivos maciços, agarrados [...] à star da mídia”. Desse modo, a adoração à divas pop oferece uma respeitabilidade comprada, servindo de anteparo estético que protege o casal da aspereza de uma identidade dissidente que, geralmente, não se encaixa nos modelos universais de sucesso.

No interior dessa problemática, Guattari (2012, p. 48) observa ainda que, na era das revoluções tecnológicas, “ter-se-á um cuidado maior com a codificação e o controle da vida doméstica do casal conjugal e da família nuclear”. O marido, descrito pelo narrador como um “advogado muito formal”, atua como o agente dessa codificação, exigindo rituais de limpeza e diálogos conciliadores para apaziguar qualquer comportamento desviante de sua esposa. Sob o verniz do bom gosto, as estratégias de aburguesamento da família nuclear asfixiam a identidade autêntica da protagonista, mediando seu desejo de pertencimento por meio de uma estética que oferece conforto material, mas simultaneamente reduz a sua singularidade.

A adoção do filho soropositivo representa o auge da “utopia familiar” e também o campo de batalha mais intenso entre a norma e a ressingularização subjetiva. No romance, o narrador destaca que as travestis, ao lado de outras figuras femininas, ocuparam os vácuos deixados pelo Estado no amparo a órfãos, engendrando uma maternidade que ocorre no que a narrativa intitula o “reino do revés”. Trata-se de um território existencial onde as promessas de futuro da família tradicional são confrontadas pela “finitude sob a forma do desejo, da dor, da morte” (Guattari, 2012, p. 54) que a subjetividade capitalística tenta ocultar. Esse processo de produção de vida no revés representa o que Guattari denomina “heterogênese, isto é, processo contínuo de ressingularização” (p. 55) no qual o agenciamento subjetivo se desenvolve longe de seus equilíbrios ordinários:

— Vertical? — perguntou o advogado.

— Nasceu com HIV. A mãe passou pra ele. A assistente lhes falou cruamente, sem promessas ou eufemismos. Oferecia toda a sua vontade e o desejo de ajudá-los.

— Mas este é o reino do revés, este é o país do “vamos pagar pra ver” ou do “nunca se sabe”; vocês podem passar a vida toda, vocês e esses meninos, sem que a questão avance nem um passo. Se não tiverem certeza, é melhor voltarem para casa e viverem uma linda vida sem filhos. [...] A mãe do menino se suicidara ao saber que era portadora

de HIV, quando ele tinha três anos de idade. Encontraram-na com as veias abertas na poça do próprio sangue. O choro da criança alertou todos os vizinhos da pensão (Sosa Villada, 2024, p. 75).

O fragmento demonstra que o “reino do revés” se contrapõe à arquitetura de luxo de Nueva Córdoba; enquanto o apartamento tenta projetar segurança, a origem do filho evoca a materialidade traumática da “poça do próprio sangue”. No cotidiano doméstico, a maternidade desafia a lógica biopolítica tradicional ao inventar uma nova gramática do afeto. O marido, no papel de “professor condescendente” (Sosa Villada, 2024, p. 66), encarna a norma pedagógica que busca familiarizar e conter a subjetividade da criança. Em contraste, a relação entre o menino e a protagonista estabelece-se na diferença: ele é “alucinadamente apaixonado pela mãe” (p. 66) justamente porque nela habita a singularidade que recusa modelos pré-estabelecidos. Sob o viés analítico da transcorporalidade, o corpo do menino simboliza o que Alaimo (2017) descreve ao afirmar que “nossos corpos são também um tipo de pergaminho”, no qual o que está escrito nas fibras das células “é um registro de nossa exposição à contaminação ambiental” (p. 932). O vírus é, portanto, registro material e indomesticável da violência e da pobreza vividas na pensão, provando que a “natureza está sempre tão perto quanto a própria pele” (Alaimo, 2017, p. 910).

Assim, a maternidade no romance mantém um equilíbrio tenso entre o desejo de respeitabilidade e o que Guattari denomina “Eros de grupo”, uma reconversão da subjetividade que opta pela “constituição de grupos-sujeitos autorreferentes se abrindo amplamente ao *socius* e ao cosmos” (2012, p. 45). Se a “utopia familiar” oferece um teto, é o afeto inclassificável pela diferença que preserva o espaço de autonomia resistente. A domesticação, diante do exposto, mostra-se incompleta, pois a transcorporalidade do filho e o devir-mãe da personagem reafirmam a impossibilidade de uma submissão plena do sujeito frente às ecologias de poder, visto que o corpo e o ambiente não podem ser pensados como coisas separadas.

O próprio corpo como casa: transcorporalidade e resistência

A seção final desta análise volta-se para o território definitivo e inalienável da protagonista: o seu próprio corpo. Em *Tese sobre uma domesticação*, a carnalidade travesti deixa de ser concebida como matéria passiva ou tábula rasa aguardando a inscrição da cultura. Pelo contrário, a “atriz” encontra na própria pele a agência material que nenhuma arquitetura de luxo ou ritual de consumo pode plenamente capturar. A cena que inaugura o romance estabelece o confronto entre a imagem performada para o público e a realidade da finitude biológica, demonstrando que a habitação consciente da verdadeira “casa” reside, antes de tudo, na aceitação da porosidade da carne:

Diante do espelho, pensa que depois dessa peça talvez já não volte a se despir em cena, que seu corpo já não é mais o mesmo, que não suporta as luzes como alguns anos atrás. Sente falta loucamente do seu corpo dos vinte anos, aquele que resistia à nudez, não importava quão forte fosse a luz. Aquele com a pele lisa. Aquele que ficava num palco e parecia ser feito de um mineral, e não de couro velho, como se vê agora. O corpo que podia passar frio sem ficar doente. Aquele que não lhe devolvia a evidência de que a carne apodrece, como apodrecem todas as coisas vivas desta terra (Sosa Villada, 2024, p. 13).

A oposição entre o “mineral” e o “couro velho” indica que o corpo não é um objeto estático, mas um processo que não permanece idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Ao admitir que “a carne apodrece”, a protagonista reconhece o humano como inerente aos fluxos biológicos e ecológicos, tornando a “natureza da casa” um território existencial de insubmissão. Enquanto a “utopia familiar” em Nueva Córdoba tenta aprisioná-la em uma imagem imaculada e serializada, o corpo envelhecido manifesta uma vida própria que “desconcerta, incomoda, decepciona” (Alaimo, 2017, p. 921) as expectativas de normalização. Conforme teoriza Guattari (2012, p. 37), o território existencial é um “para-si precário, finito, finitizado”, capaz de bifurcar entre “reiteraões mortíferas” ou uma “abertura processual” voltada à reinvenção de si. Ao aceitar que sua pele já não suporta a vigilância das luzes do palco, a protagonista promove a ressingularização de sua existência. No encontro face a face com a finitude e com a porosidade da carne, ela faz de seu corpo o último refúgio contra redundância de imagens difundidas pelo capitalismo.

A cena diante do espelho permite ainda uma leitura amparada na perspectiva de Chevalier e Gheerbrant (2015), na qual o espelho é frequentemente associado à verdade, ao autoconhecimento e à natureza ilusória das aparências. No caso da protagonista de Villada, o reflexo intensifica a função sintomática de seu “representar”, mostrando que a reprodução subjetiva de sua figura é apenas um fenômeno óptico, desprovido de consistência existencial. A desmaterialização da imagem reflete a própria precariedade da identidade que a “atriz” tenta sustentar no espaço doméstico: ao ver-se como um reflexo imaterial que contrasta com a aspereza do “couro velho” de sua pele, a personagem expõe também a fragilidade da “utopia familiar”. Essa lógica de falseamento estende-se à figura do filho, cuja inserção naquela estrutura doméstica passa a ser lida como parte de uma representação que põe em risco a estabilidade normativa. Assim, o corpo, em sua agência material e finitude, desestabiliza a encenação óptica da casa e da família, reafirmando que a única casa possível é aquela que respira, envelhece e resiste por meio da transcorporalidade.

A construção desse território corporal, porém, não se limita ao registro passivo da memória; ela ocorre naquilo que Alaimo (2017, p. 911) define como a “zona de contato” literal entre o humano e o mais-que-humano. Para a “atriz”, o acesso a cirurgias e tratamentos não é apenas um processo de embelezamento, mas um campo de tensões

onde a matéria corre o risco de ser reduzida a um “recurso” passivo ou ser alvo de uma “coisificação” que a isola de suas interconexões históricas e biológicas (Alaimo, 2017, p. 921), como se observa no trecho a seguir:

Ela teve de se construir numa época em que a reflexão sobre o corpo das travestis admitia discrepâncias, diferentes formas de habitá-lo. Não foi assim para as que a antecederam. Mas agora, para uma garota com seu dinheiro, não custava absolutamente nada ser como queria ser. As cirurgias, os tratamentos, os hormônios, a atenção obsessiva aos detalhes da sua masculinidade não significavam nada. Eram gestos vazios (Sosa Villada, 2024, p. 109).

O excerto nos mostra que os “gestos vazios” citados pelo narrador sinalizam o perigo de uma domesticação estética mediada exclusivamente pelo dinheiro, na qual a tecnologia cirúrgica poderia servir apenas para enquadrar o corpo trans em padrões seriais de consumo. Entretanto, a narrativa subverte essa lógica da passividade ao demonstrar que a introdução de substâncias químicas gera o que a personagem define como uma “fratura” necessária entre o seu desejo e o mundo normativo. Sob o prisma da transcorporalidade, os hormônios deixam de ser meros acessórios da construção social para atuarem como agentes químicos e ambientais, reconfigurando a existência de dentro para fora. Essa autonomia química manifesta a agência material como um “fazer”/“ser” em sua intra-atividade (Alaimo, 2017, p. 921), na qual inumeráveis forças agem para produzir um território existencial que recusa submissão às ecologias de poder:

Quando começou a tomar hormônios (algo que suas mentoras travestis não aceitavam, por ser um processo longo e ineficaz), a atriz sentiu uma espécie de fratura entre o seu desejo e o mundo. Parou de pensar nos corpos dos homens. Já não se aproximava deles cega de paixão. Esse foi o presente que o estradiol e o acetato de ciproterona lhe deram.

[...]

O estrogênio, além das suas revelações femininas, também significou uma tristeza enorme para seus amantes. Era uma verdadeira tragédia não ter mais ereções. Ou que estas fossem cada vez menos previsíveis, sem fórmula. Eles não queriam deixar de ser penetrados por ela ou de praticar sexo oral nela. Era parte do atrativo de se envolver com uma travesti. Não estavam procurando um corpo passivo. Ela tinha de ser ativa. Para o resto, para serem penetradas, havia as mulheres, as vaginas das mulheres (Sosa Villada, 2024, p. 109-110).

A “fratura” gerada pelo uso do estradiol e do acetato de ciproterona desconstrói o que Félix Guattari (2012) descreve como uma subjetividade maquínica. Ao cessar a “paixão

cega” pelos homens, a libido da protagonista desterritorializa-se dos fluxos automáticos e serializados da masculinidade biológica, fazendo do corpo o território definitivo onde a resistência à domesticação social é negociada. À luz da transcorporalidade, essa mudança pode ser lida enquanto uma agência material do corpo que “pode ter uma vida própria complexa, grande parte da qual não podemos interpretar” (Alaimo *apud* Wendell, 2017, p. 921). Nesse sentido, a ação dos agentes químicos nas células da “atriz” desestabiliza o imaginário da travesti como objeto puramente fálico. Ao assumir essa agência corporal que “exige uma aceitação de imprevisibilidade e de desconhecimento” (Alaimo, 2017, p. 921), a protagonista transforma sua “abstinência” em ferramenta política. O desejo, agora mediado pela inteligência, torna-se uma “brasa acesa” que exige novas abordagens afetivas para reacendê-lo.

Nesse percurso de ressingularização, o palco do teatro se institui na qualidade de extensão física do corpo-casa da protagonista, consolidando-se como o território onde a agência ética e política se manifesta com mais contundência. É por meio da encenação de *A Voz Humana*, do multiartista francês Jean Cocteau, que a personagem “atriz” atinge o auge de sua consagração, transformando o espaço cênico — que por décadas foi apenas um local de produção social e econômica — em uma morada de prestígio e poder. Conforme argumenta Saquet (2013, p. 27), esse movimento demonstra que “as relações de poder têm sido efetivadas historicamente, em consonância com as características de cada sociedade. Envolvem relações (i)materiais, tanto geopolíticas como econômicas e culturalmente”. A escolha de um texto clássico e a decisão de investir a própria fortuna no espetáculo demonstram o desejo de domínio sobre sua imagem: no palco, ela deixa de ser a *sujeita* narrada e torna-se a senhora de sua própria sintaxe existencial:

Sozinha num palco. A atriz se debate, se contorce, rasteja e, do chão, trepa na grade onde as luzes estão instaladas. Parece possuída. Representa uma mulher fora de si, prestes a enlouquecer, ou já louca, que fala ao telefone com um homem, desesperada, entre soluços, sufocando-se com a própria respiração. Trata-se de *A voz humana*, de Jean Cocteau. [...] Nossa atriz, agora sozinha, não ia ficar atrás. Queria fazer um monólogo como esse. Um pequeno agrado para si mesma, uma questão de prestígio, protagonizar *A voz humana* de Cocteau àquela altura da carreira. Era o tipo de atriz que prestava atenção em detalhes como estes: qual texto escolher, sob a batuta de qual diretor, ao lado de quem e por quê. Era o luxo proporcionado pelo sucesso (Sosa Villada, 2024, p. 8).

O “luxo proporcionado pelo sucesso” indica uma reterritorialização da trajetória histórica reservada aos corpos travestis. Ao ocupar o centro do palco por vontade própria, a protagonista desafia o destino da marginalidade, convertendo o teatro em um território existencial seguro contra as forças externas desestabilizadoras. Contudo, é na materialidade da cena final que a transcorporalidade se revela de forma absoluta.

Ao despir-se e flagelar-se diante da elite argentina, a “atriz” mimetiza o “animal ferido que sangra” exigido por Cocteau, integrando sua natureza biológica à cenografia:

A peça está terminando. A atriz está completamente nua. Já tirou o roupão, as polainas, jogou para longe a camisola de seda com manchas de café, arrancou as meias nas, o adeus é iminente. Ao se despedir do homem, que já confirma a separação, ela perde o controle e começa a quebrar os vasos que a rodeiam. [...] Em seguida, ela se joga na cama e se flagela. Irriga o palco com seu sangue, como solicitado por Cocteau no prólogo da obra (Sosa Villada, 2024, p. 11-12).

A performance expõe a agência material da carnalidade: o sangue e a pele fundem-se à cenografia para chocar e “comer” o público. Diferentemente de quando trabalhava na prostituição, a nudez cênica não a deixa vulnerável ao fetiche alheio; é um ato que lhe confere poder. Tal movimento, no entanto, sinaliza o sintoma de um novo falseamento, pois o palco é onde ela representa, e o sucesso dessa representação está intrinsecamente ligado ao fato de que ela utiliza os mesmos truques da vida anterior para sobreviver. A “atriz” reconhece que seu corpo é sua única e definitiva ferramenta de trabalho, uma casa que ela precisa habitar e vender simultaneamente para não sucumbir à miséria. De acordo com a observação de Saquet (2013, p. 17), a vida é constituída por “materiais e ideários ao mesmo tempo. Ideia e matéria também estão em unidade; uma está na outra, constantemente”. Nesse sentido, ao irrigar o palco com seu sangue, a protagonista unifica a matéria de sua dor com a ideia de sua arte, tornando o teatro uma extensão de sua casa-corpo.

Às vezes, temia que as pessoas não fossem mais vê-la, que nunca mais comprassem um ingresso. Ela não sabia fazer muitas outras coisas para viver. Mal tinha terminado o ensino médio. Antes de se tornar atriz, havia sido prostituta de luxo numa agência virtual que oferecia o melhor catálogo de acompanhantes travestis do país. Precisa dizer mais? Não. Às vezes, as vidas passadas simplesmente ficam enterradas sob a felicidade e ninguém sente culpa por isso. O importante é dizer que não sabia ganhar dinheiro de outra forma que não fosse com o corpo (Sosa Villada, 2024, p. 21).

Ao admitir que “não sabia ganhar dinheiro de outra forma”, a protagonista estabelece uma ponte material entre seu passado e seu presente, reafirmando que o corpo é o território onde o trauma e a glória se encontram. Ainda em diálogo com as formulações de Saquet (2013), as relações de poder, os territórios e as territorialidades “são substantivadas por relações, homogeneidades e heterogeneidades, integração e conflito, localização e movimento, identidades [...] por diversidades e unidade; (i) materialidade” (p. 25). Seguindo essa linha argumentativa, percebe-se que a trajetória da “atriz” se consolida como uma busca incessante por um lugar onde a natureza do

ser possa, de fato, singularizar-se. Diante disso, conclui-se que, mesmo sob as luzes cênicas que expõem sua finitude, a essência da personagem permanece indomesticável. Das cicatrizes da infância à hemorragia final no palco, o corpo trans reafirma-se como a casa definitiva: um espaço transcorpóreo que flui entre a vulnerabilidade do animal ferido e a força política de uma identidade que recusa, à sua maneira, o enquadramento serializado das ecologias de poder.

Considerações finais

A investigação empreendida neste artigo permitiu mapear o roteiro de vida da protagonista de *Tese sobre uma domesticação* enquanto um processo contínuo de reterritorialização, no qual a ideia de “casa” transita da imposição arquitetônica para a soberania da carnalidade. A análise da primeira casa demonstrou um território de opressão fundante, onde o “animal materno” e a carência material assumiram a forma de dispositivos de uma subjetividade manufaturada pelo medo, inscrevendo no corpo da criança a natureza violenta da domesticidade. Conclui-se que esse estágio inicial forjou um território existencial de resistência, em que a sobrevivência dependia da capacidade do sujeito de sublimar sua verdade em favor de uma paz coercitiva.

A transição para a vida adulta em Nueva Córdoba, embora revestida de luxo e marcada pela construção da “utopia familiar” do Capitalismo Mundial Integrado (CMI), revelou-se uma nova e sofisticada tentativa de domesticação capitalística. A partir da teoria de Félix Guattari, observou-se que o matrimônio e a serialização de comportamentos burgueses tentaram neutralizar a singularidade travesti da “atriz”, fazendo da sua experiência uma redundância de imagens especulares. Contudo, a adoção do filho no “reino de revés” e a manutenção de uma heterogênese afetiva impediram a submissão plena, reafirmando a impossibilidade da captura total do desejo pelas ecologias de poder.

Finalmente, a resolução desta tese literária reside no próprio corpo e no palco, que representam a morada definitiva e inalienável do ser. Por meio do conceito de transcorporalidade de Stacy Alaimo, comprovou-se que a agência material – manifestada no envelhecimento da carne, na autonomia química dos hormônios e no sangue que irriga a performance de *A voz humana* – constitui o limite intransponível para qualquer projeto de domesticação burguesa. Ao aceitar a finitude da carne que apodrece, a protagonista do romance promove uma abertura processual que recusa o enquadramento serializado.

A transescrita de Camila Sosa Villada reafirma a potência da cena transliterária latino-americana ao fabular existências que, atuando na unidade do ser, ideia e matéria, transformam a dor em uma ética de ressingularização. O encerramento da narrativa, marcado pela hemorragia final no camarim, não simboliza uma derrota biológica, senão o pagamento por uma vida que tentou habitar a plenitude de sua essência indomável. A natureza humana, conforme articulada no romance e interpretada por

meio dos recursos literários, mostra-se, em última instância, um território existencial absoluto que nenhuma arquitetura de poder consegue plenamente domesticar.

Referências

ALAIMO, Stacy. Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 909-934, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n2p909>. Acesso em: 21 mar. 2026.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekund. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. 21. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

HERNÁNDEZ CAMPOS, Ronald Gerardo. Cuerpo, transfeminismo y cissexismo: Análisis de dos cuentos de Camila Sosa Villada. *Revista Humanidades*, [S. l.], v. 15, n. 2, p. e61295, 2025. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rhumanidades/article/view/1148>. Acesso em: 31 mar. 2026.

MARISTANY, José. La llegada a la trans/escritura: Camila Sosa Villada y la narrativa vivencial travesti. *Visitas al Patio*, Cartagena de Indias, v. 16, n. 1, p. 67-85, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3790>. Acesso em: 15 mar. 2026.

MORENO, M. 'El viaje inútil' es ser invisible: la autobiografía como estrategia performática para el reconocimiento de una identidad trans en la obra de Camila Sosa Villada. *Cartaphilus*, [S. l.], v. 21, p. 82-97, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.586171>. Acesso em: 15 mar. 2026.

OSORES, Ignacio Sánchez. Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía queer en Las malas de Camila Sosa Villada. *Chasqui*, [S. l.], v. 50, n. 1, p. 133-152, 2021. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27120877>. Acesso em: 1 abr. 2026.

OSORES, Ignacio Sánchez. Realismo trash: escenas trans(literarias) en la literatura latinoamericana del siglo XXI. *Revista Iberoamericana*, [S. l.], v. 89, p. 393-414, 2023.

SÁNCHEZ, Hugo. Camila Sosa Villada, imposible de domesticar: el cine se tiene que morir y renacer. *La Voz*, Córdoba, 15 set. 2023. Disponível em: <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/camila-sosa-villada-imposible-de-domesticar-el-cine-se-tiene-que-morir-y-renacer/>. Acesso em: 2 abr. 2026.

SAQUET, Marcos Aurélio. *Abordagens e concepções sobre território*. 3. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2013.

SOSA VILLADA, Camila. *Tese sobre uma domesticação*. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SOSA VILLADA, Camila. “Puedo ser camaleónica, impredecible”. Silvina Frieri. *Página/12*, Buenos Aires, 2022. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/237751-puedo-ser-camaleonica-impredecible/>. Acesso em: 10 abr. 2026.

SOSA VILLADA, Camila Sosa. “La familia es una institución bastante peligrosa”. Begoña Gómez. *Ma Magazine*, Madri, 2024. Disponível em: <https://www.mamagazine.es/camila-sosa-villada-la-familia-es-una-institucion-bastante-peligrosa/>. Acesso em: 2 abr. 2026.

SOSA VILLADA, Camila. “A literatura tem a ver com a beleza, assim como ser travesti”. Leonardo Neiva. *Gama Revista*, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://gamarevista.com.br/cultura/musica-e-literatura/camila-sosa-villada-a-literatura-tem-a-ver-com-a-beleza-assim-como-ser-travesti/>. Acesso em: 10 abr. 2026.

Recebido em: 10/05/2026

Aceito em: 13/07/2026