



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Manuela Rodrigues Santos

**Da corpa-política ao corpo-texto:
transcritura, existência e resistência
na narrativa transvestigênera brasileira
contemporânea**

The Joco, 2019

Brasília/DF
2023

Manuela Rodrigues Santos

Da corpa-política ao corpo-texto:
transcritura, existência e resistência na narrativa
transvestigênera brasileira contemporânea

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Área de Concentração:
Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa:
Representação na Literatura Contemporânea

Orientadora:
Prof^ª. Dr^ª. Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Brasília/DF
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RS237c Rodrigues Santos, Manuela
Da corpa-política ao corpo-texto: transescritura,
existência e resistência na narrativa transvestigênera
brasileira contemporânea / Manuela Rodrigues Santos;
orientador Virginia Maria Vasconcelos Leal. -- Brasília, 2023.
254 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Narrativas transvestigênera. 2. Transescrita. 3.
Literatura de autoria transvestigênera. 4. Literatura
Brasileira. I. Vasconcelos Leal, Virginia Maria, orient. II.
Titulo.

Manuela Rodrigues Santos

Da corpa-política ao corpo-texto:
transescritura, existência e resistência na narrativa
transvestigênera brasileira contemporânea

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal (TEL/UnB)
Presidente

Prof^a Dr^a Dodi Tavares Borges Leal (UFSB)
Membra Titular Externo

Prof^a Dr^a Jaqueline Gomes de Jesus (IFRJ)
Membra Titular Externo

Dr^a Leocádia Aparecida Chaves (DEX/UnB)
Membra Titular Interno

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata (TEL/UnB)
Membro Suplente

*Às travestis e mulheres trans de ontem e de hoje
que, apesar do Brasil e de suas imposições
necrobiopolíticas, conseguem ser fala, afeto,
resistência, mudança e escuta...*

AGRADECIMENTOS

A todos que estiveram comigo em minhas travessias e que estenderam a mão quando tropecei.

A todas as pessoas transvestigêneres que me antecederam cujas lutas e vidas contribuíram para que eu pudesse ocupar esse lugar ao mesmo tempo em que me uno a esse corpo-coro de travas do ontem e do agora para construir defesas e possibilidades para as pessoas transvestigêneres do amanhã.

A Virgínia Maria Vasconcelos Leal, minha orientadora, por acreditar em mim, até quando eu me via nebulosa, permitindo-me, para usar uma expressão de Hannah Arendt, pensar sem corrimão e, principalmente, por ser meu porto seguro quando, às vezes, eu naufragava no mar de leituras ou era tragada por meu objeto.

A minha família: minha mãe Raimunda, meu pai Pedro (*in memoriam*), minha irmã Fernanda, meu irmão Wellington, meu cunhado Antônio Carlos, minha cunhada Liziane, minhas sobrinhas Alicya e Assíria, por seu amor incondicional que fez de nossa casa meu forte, onde eu sempre me sinto segura diante de um mundo que me violenta quotidianamente.

A Priscilla Matos, Aline Ribeiro, Carmela, Júlia, Wladimir e Anelise por seu apoio arrebatado à prova de bombas, deprês e desesperanças várias e por gostarem de mim como sou.

Ao Instituto Federal de Sergipe, na pessoa da reitora profa. Dra. Ruth Sales e ao Campus São Cristóvão, em especial, a Marco Arlindo, Igor Reis, Francisco de Carvalho, Selene Cabral e Reginaldo de Jesus por acreditarem em mim e em meu trabalho, possibilitando o meu afastamento para que eu pudesse me dedicar exclusivamente ao doutorado.

Às minhas bancas tanto de qualificação, quanto de defesa final pela contribuição em forma de afeto, leitura atenta e partilha de saberes, reiterando que a construção de conhecimento é, antes de tudo, um ato amoroso e coletivo na luta por um mundo mais justo, equânime, plural e subversivo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, em especial, ao corpo docente, à Secretaria e aos colegas que criaram um espaço de acolhida, de partilha e de escuta no qual se teciam reflexões, conhecimentos, amizades e afetos.

Por fim, um contra-agradecimento a todo o Sistema que nos prefere mudas e mortas. Estamos aqui, desbocadas, incendiárias e absurdamente VIVAS!!!

Ser trans pra mim é libertar-se. É não ser ator, nem atriz: é ser atroz. É ir atrás. Estar à frente. É enfrentar. É atuar sobre si mesma. É assumir riscos. É ter a dádiva de duvidar da vida. Ser trans é ter peito. E também é não ter. Ser trans é genial, não genital. Não é do caralho, nem de xoxota. É de corpo inteiro. É reinventar-se e criar sobre a própria existência. [...] É assumir-se corpo. Ir além. Ser criação e criadora.

Linn da Quebrada

Alguém sabe como se atravessa uma linguagem dominante, com que corpo? Com que armas?

Paul B. Preciado

O desejo de escrever descobre que sou fértil, que sou uma fêmea viável para incubá-lo, ele põe seus ovos e eu os carrego dentro de mim como uma mãe.

Camila Sosa Villada

RESUMO

As corporalidades transvestigêneres, ao deixarem de ser objeto para se tornarem sujeito da própria representação, tomam a escrita encarnada e pulsante como um ato político e como um ritual, um encantamento por meio do qual conjuram mundos a partir das palavras. Desse modo, através desta investigação traçaram-se as estratégias estéticas e políticas mobilizadas pela narrativa transvestigênera brasileira contemporânea ao expandir sua corpa-política no corpo da escrita para tecer a transescrita e com ela mergulhar nas fabulações que reelaboram modos de apreensão do mundo e do corpo como lugar de produção de conhecimento. Para desvendar os segredos dessa alquimia das palavras mergulhamos nas obras *E se eu fosse puta* (2018) e *Neca + 20 poemetos travessos* (2021), de Amara Moira; *Van Ella Citron* (2017), de Bruna Sofia Morsch; *Contos Transantropológicos* (2018) e *Contos Transantropofágicos* (2021), de Atena Beauvoir e *Vila Mathusa* (2022), de Zênite Astra. Como suporte, localizamo-nos no interior dos saberes transfeministas, dos estudos trans, da baixa teoria, da fenomenologia *queer*, das filosofias da imanência e dos feminismos que permitiram compreender como, ao transformar a palavra em palavra-ação, ao erguer a voz, as corpas transvestigêneres conjuram uma obra literária na qual estão entrelaçados o estético, o político e a dissidência, fazendo brotar uma poética transvestigênera que nasce dessa corpa e de sua experiência de ser/estar no mundo.

Palavras-chave: Corpa-política. Transescrita. Narrativa de autoria transvestigênera. Literatura Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

Transgender corporealities, when ceasing to be an object to become the subject of their own representation, take incarnated and pulsating writing as a political act and as a ritual, an enchantment through which they conjure up worlds from words. Thus, through this investigation, the aesthetic and political strategies mobilized by the contemporary Brazilian transgender narrative were traced by expanding its body politics in the body of the writing to weave the transwriting and with it to dive into the fables that re-elaborate ways of apprehending the world and the body as a place of knowledge production. To unlock the secrets of this alchemy of words, we dive into the works *E se eu fosse puta* (2018) and *Neca + 20 poemetos travessos* (2021), by Amara Moira; *Van Ella Citron* (2017), by Bruna Sofia Morsch; *Contos Transantropológicos* (2018) and *Contos Transantropofágicos* (2021), by Atena Beauvoir and *Vila Mathusa* (2022), by Zênite Astra. As a support, we locate ourselves inside transfeminist knowledge, trans studies, low theory, queer phenomenology, philosophies of immanence and feminisms that allowed us to understand how, by transforming the word into word-action, by raising the voice, transgender bodies conjure up a literary work in which the aesthetic, the political and dissidence are intertwined, giving rise to a transvestite poetics that is born from this body and its experience of being in the world.

Keywords: Body politics. Transwriting. Narrative of transgender authorship. Contemporary Brazilian Literature.

RÉSUMÉ

Les corporéités transgenres, lorsqu'elles cessent d'être un objet pour devenir le sujet de leur propre représentation, prennent l'écriture incarnée et palpitante comme un acte politique et comme un rituel, un enchantement par lequel elles évoquent des mondes à partir des mots. Ainsi, à travers cette enquête, les stratégies esthétiques et politiques mobilisées par le récit transgenre brésilien contemporain ont été tracées en élargissant sa corps-politique dans le corps de l'écriture pour tisser la transécriture et avec elle pour plonger dans les fables qui réélaborent des manières d'appréhender le monde et le corps comme lieu de production de connaissances. Pour percer les secrets de cette alchimie des mots, on plonge dans les œuvres *E se eu fosse puta* (2018) et *Neca + 20 poemetos travessos* (2021), d'Amara Moira; *Van Ella Citron* (2017), de Bruna Sofia Morsch; *Contos Transantropológicos* (2018) et *Contos Transantropofágicos* (2021), d'Atena Beauvoir et *Vila Mathusa* (2022), de Zênite Astra. Comme support, nous nous situons à l'intérieur des savoirs transféministes, des études trans, de la basse théorie, de la phénoménologie queer, des philosophies de l'immanence et des féminismes qui nous ont permis de comprendre comment, en transformant la parole en parole-action, en élevant la voix, les corps transgenres évoquent une œuvre littéraire où l'esthétique, le politique et la dissidence s'entremêlent, donnant lieu à une poétique travestie qui naît de ce corps et de son expérience d'être au monde.

Mots clés: Corps-politique. Transécriture. Récits d'auteurs transgenres. Littérature brésilienne contemporaine.

DIDASCÁLIA

A linguagem é ferramenta por meio da qual significamos e representamos conceitos, ideias e sentimentos ao mesmo tempo em que damos sentido ao mundo e a nós mesmas. Não à toa, Adrienne Rich afirma que “a linguagem e tudo o que ela implica: reflexão, crítica, conceituação, criação, é uma arma poderosa” (RICH, 2003, p. 51), pois é por meio dela que se pensa, que se existe ou não. Assim, ao observar a Língua Portuguesa, nota-se que ela continua ancorada no discurso patriarcal, cisheteronormativo e androcêntrico que sustenta o sistema mundo moderno-colonial, tornando problemático o uso de determinadas estruturas linguísticas e de vocabulário, em especial, quando se discutem questões relacionadas às dissidências sexuais e de gênero. Como muito bem nos lembra Grada Kilomba, “a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade, [...] de quem é que pode representar a verdadeira condição humana” (KILOMBA, 2019, p. 14).

Sendo assim, na tentativa de evitar a problemática das relações de poder, de violência e de invisibilidade da Língua Portuguesa, na escrita desse trabalho, optou-se: 1) pelo uso de linguagem inclusiva e não-sexista, tendo como referência: o *Manual para uso não sexista da linguagem*¹ da Secretaria de Políticas para Mulheres do Estado do Rio Grande do Sul; o *Manual pedagógico sobre el uso del lenguaje inclusivo y no sexista*² da Reunião de Altas Autoridades em Direitos Humanos – RAADH Mercosur e o *Guia de Comunicação Inclusiva*³ do Secretariado Geral do Conselho da União Europeia; 2) pelo feminino gramatical ao pluralizar substantivos de gêneros diferentes nos casos de concordância nominal; bem como ao ativar a minha primeira pessoa na escrita do texto ou ainda quando ela se torna “nós”.

¹TOLEDO, Leslie C. (org.). **Manual para o uso não sexista da linguagem**. Porto Alegre: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2014.

²RAADH. Manual pedagógico sobre el uso del lenguaje inclusivo y no sexista. **Breviario en relaciones Internacionales**, Córdoba, n.44, 2018. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/breviariorrii>. Acesso em: 15 ago. 2020.

³SECRETARIADO GERAL. **Comunicação Inclusiva no SGC**. Conselho da União Europeia, Porto, 2019. Disponível em: <http://www.consilium.europa.eu/pt/documents-publications/publications/inclusive-comm-gsc>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	11
Pre-texto: da representação à autorrepresentação.....	28
Con-texto.....	54
Texto.....	60
PRIMEIRO ATO: O QUE PODE UMA CORPA TRANSVESTIGÊNERE?.....	63
Cena 1: Extranheser: como criar para si uma corpa.....	72
Cena 2: Dobrar o texto mun/do: autoria e representação.....	92
Cena 3: Cortar. GI-LE-TES: a transescrita.....	104
SEGUNDO ATO: A CORPA ERÓTICA DAS PALAVRAS.....	112
Cena 1: Pornofeiticeira: o e/u narrador e a vida como relato.....	117
Cena 2: <i>Neca</i> : a resistência pelo deboche e pela opacidade.....	136
Cena 3: Escrivivências em transe: corpografias e insurgências.....	147
TERCEIRO ATO: CORPA FEITO CARNE, CONTO FEITO CORPA.....	163
Cena 1: <i>Carnes Tolendas</i> : cenas de ontografias transantropológicas.....	169
Cena 2: Transantropofagias: conjurando transfuturos.....	189
Cena 3: Corpo-coro: memória, afetos e modos de existência.....	204
EPÍLOGO: POR UMA POÉTICA TRANSVESTIGÊNERE.....	227
REFERÊNCIAS.....	233
ANEXO.....	251



The Joco, 2019

PRÓLOGO

Oração à divina trans

*Senhora do trans
Suja de pelo a rabo
E tão bendita
Concedei-me a vontade
De me iluminar e de iluminar
Dai-me força para batalhar
Com a minha espada brilhante de ideias,
Com minha lumpen borboleta de amar
E a humildade de me saber diamante
Do meu próprio criar.
Amém.*

Susy Shock

Estudar como a literatura transvestigênera⁴ se constrói a partir da encruza entre o político, o estético e o saber corporal parte de duas importantes considerações. A primeira se refere ao fato de que a experiência transvestigênera é marcada pelo corpo, um corpo rascunho, território de episteme que se faz e se refaz constantemente ao desordenar a ordem naturalizada do gênero. Se por um lado são corpos que estão vivos, mas se constituem socialmente fora das normas da vida, tornando-se arquivos vivos de narrativas de exclusão, solidão, violências e morte; por outro, são corporalidades que se erguem como uma trincheira de resistência e luta pelo direito de existir. Como afirma Leocádia Chaves, “ao se narrarem como vidas acreditáveis em contraposição às narrativas estigmatizantes produzidas pelo sistema acabam por (re)criar um novo projeto de sociedade” (CHAVES, 2021, p. 24).

A segunda, por sua vez, refere-se a um certo eco que ressoa no campo literário questionando se as subjetividades subalternizadas poderiam escrever, como se a escrita fosse um artefato exclusivo do poder hegemônico. No entanto, ao nos tornarmos agentes de nossas próprias histórias, revela-se a potência da escrita que, ao articular corpo, voz e fazer literário, tensiona a ordem naturalizada do sistema mundo moderno-colonial por meio do imaginário e das vivências, transformadas, pela via da representação estética, em literatura, pois, como defende Adrienne Rich (2003), no ato da escrita sentimos as questões que nos inquietam ao mesmo tempo em que elas se encontram com as do mundo, levando-nos a reconhecer como estamos no mundo e como o mundo está em nós. A escrita, portanto, não só faz descortinar realidades, mas também faz refletir, questionar, engendrar ações por meio das quais sujeitas⁵ e sujeitos se desterritorializam, possibilitando novas reterritorialidades.

Nesse ponto, apropriando-se das reflexões de Audre Lorde a respeito da importância da escrita poética para as mulheres negras, podemos afirmar que para as pessoas transvestigêneras escrever também “não é um luxo. É uma necessidade vital da

⁴O termo transvestigênera foi criado por Indianarae Siqueira e Érika Hilton para nomear as diversas identidades de gênero: pessoas trans, travestis, não-binárias e intersexo, sendo reapropriado aqui para nomear não só a sua produção literária, mas também a poética que a atravessa. O termo, segundo Indianarae Siqueira (2015), brinca com as palavras travesti e transgênero para pensar essa viagem além do gênero, das roupas e dos órgãos genitais. É a viagem de uma pessoa que pode transitar por onde ela quiser, sem definição, mas, ao mesmo tempo, escolher a definição que mais lhe aprouver. Como declara Érika Hilton (2020), é “uma nomenclatura de nós para nós”.

⁵Adota-se o termo flexionado para fraturar o termo masculino e sua falsa ideia de universalização (NASCIMENTO, 2021).

nossa existência. Ela [a escrita] cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança. Primeiro como linguagem, depois como ideia e, então como ação mais tangível” (LORDE, 2019, p. 47). Produz-se, portanto, um discurso que é sempre diálogo das práxis sociais, na confluência das subjetividades e do manejo com a palavra. Palavra como potência em ato de nomear “o que ainda não tem nome e que só então pode ser pensado” (LORDE, 2019, p. 47). A escrita é lugar de questionamento dos limites, das violências, das desigualdades, dos mecanismos que dizem quem é ou não humano e por isso reconhecido como uma vida vivível. Para Tatiana Nascimento, ao refletir sobre a poesia negra LGBTI, nós nos constituímos pela palavra aprendida com outras e outros, uma vez que

a gente sempre se aquilombou pela poesia, pela literatura ao longo desses séculos de silenciamento físicos, simbólicos e epistêmicos. Daí minha pira com queerlombismo > cuírlombismo como aqueerlombamento, processo de nos constituirmos através/ a partir da palavra como queerlombo > cuírlombo, em que o remontar-se/ recriar-se pelas palavras e o seu compartilhamento é um fazer mítico no sentido mais fundacional do termo: nos reinventamos não só apesar do silenciamento colonial htcissexualizante, mas contra ele e a partir de nossas próprias narrativas ancestrais, desenterradas da memória que as histórias mal-contadas guardam, florescidas na pungência que nossos corpos e desejos brotam, reorganizar nossa própria história, nossa própria narrativa, nossa própria subjetividade (NASCIMENTO, T.,2019, p. 4).

Contudo, a discussão que vem se desenhando até o momento projeta sobre o texto algumas questões: não se estaria assumindo uma perspectiva escriptocêntrica? Ao compreender a escrita como uma necessidade vital, não se estaria alimentando uma certa idealização da escrita? E se a literatura como a arte da palavra encerra a lógica da razão euroamericana⁶, colonial, heterocentrada e cisnormativa, por que as pessoas transvestigêneres procurariam se apropriar da escrita literária? Nessa perspectiva, até que ponto o silenciamento de sujeitas e sujeitos transvestigêneres permite que a fala colonial cisheteronormativa, racializada e generificada se cristalice como única verdade?

É sabido que a palavra literatura forjada a partir do latim *littera* (letra) esteve associada à leitura e à escrita e abrigava os textos escritos, a cultura letrada e a erudição. Contudo, o termo sofre deslizamentos passando a designar, a partir da segunda metade do século XVIII, o campo da criação artística, sendo concebida como o uso estético da linguagem. A literatura, então, passaria a significar a arte que tem como matéria-prima a

⁶O termo euroamericano foi empregado com referência à colonialidade do saber que a Europa e os Estados Unidos impõem aos países do Sul Global.

palavra, mais especificamente, a palavra escrita, a ferramenta que lhe daria materialidade.

Além disso, ao longo do tempo ela foi se consolidando como um discurso de reconhecimento e autoridade no contexto social. Não à toa a partir das transformações que geraram a Modernidade foi se consolidando no que Bourdieu (2005) chamou de campo literário. Nesse aspecto, é importante destacar que a literatura seria vista como herdeira de uma noção de escrita que não só criava uma hierarquia entre oralidade e escrita, desprezando a primeira em prol da hipervalorização da segunda; mas também traduzia a lógica da razão ocidental que no sistema colonial tornou-se instrumento de práticas de dominação e das desiguais relações de poder, bem como, das estratégias de exclusão de sujeitas e sujeitos possuidores de outros modos de criação, fixação e expansão de saberes. Em outras palavras, reitera Jota Mombaça, construiu-se uma “sorte de paradigmas e metodologias consolidadas que procuram definir que conhecimentos são reconhecidos enquanto tal e quais não; [...] quem pode ser reconhecido ou não como detentor de conhecimento; quem pode ensinar; e, no limite, quem pode falar” (MOMBAÇA, 2015, online).

Desse modo, apropriar-se da escrita não se trata de uma idealização ou da defesa de um escriptocentrismo, ao contrário, trata-se de uma maneira de torcê-la, de lançá-la a outras temporalidades e estabelecer uma escrita que se perfaz pelas diferentes vozes em suas ressonâncias nas corporalidades e na ruptura com a dicotomia e com as hierarquias entre oralidade e escrita. Além disso, ocupar o espaço literário é forjar espaços outros de enunciação onde se possa expressar e ser ouvido. Alude-se, portanto, à grafia de saberes como inscrições performáticas, como rasura na forma de conceber e empregar a escrita. Nesse sentido,

interrogar o marco do que pode ser ouvido nos termos da cultura euroamericana, colonial, heterocentrada e cisnormativa dominante configura um gesto político-teórico no sentido de uma descolonização, um remapeamento da escuta que leva em consideração o ruído e as linhas de fuga que ele fissa na harmonia suposta (MOMBAÇA, 2015, online).

Como consequência, tem-se uma escrita que, por meio de suas afetações, reverbera em nosso modo de atuar, de fabular, de pensar, enfim, de desejar mundos outros. Por isso, assegura Úrsula K. Le Guin, “a resistência e a mudança muitas vezes começam na arte e muitas vezes mais na nossa arte – a arte das palavras” (LE GUIN, 2018, online). Um arquivo sensível de gestos comprometidos com uma definição de

escrita como ato de luta e estratégia de fuga que nos permite estabelecer regimes outros de inteligibilidade, falabilidade e escuta política. Assim, escreve Jota Mombaça,

convido a leitora a interagir por meio desse texto, um episódio imaginativo cujo sentido não é o de formular utopias nas quais as imposições do fundamentalismo cisgênero estejam suspensas; antes contribuir para a composição de estratégias coletivas de resistência, luta e contraposição aos modos nefastos de atualização da violência distópica contra as corporalidades trans e desobedientes de gênero. Este texto é também um convite para a ocupação do espaço gerativo do futuro com ficções potencializadoras de outras formas de existência, corporalidade, coletividade e luta, que interajam de forma densa e concreta com o real, produzindo-o em direções tendencialmente desviantes dos projetos normalizadores do mundo (MOMBAÇA, 2021, p. 117).

O texto, então, configura-se como um conjunto de operações linguísticas e estéticas que movem o sentido e a percepção; produzem sensações e afetos. Uma escrita encarnada, embalada por um ritmo próprio e assumidamente autoral que reivindica seu lugar na construção dos possíveis, torcendo a linguagem que durante muito tempo reproduziu e ainda reproduz nossa inexistência. Então, por que escrevemos? Recorro à resposta assim versejada pela performance de Grada Kilomba:

Às vezes eu temo escrever.
 a escrita se transforma em medo,
 para que eu não possa escapar de tantas
 construções coloniais.
 Neste mundo,
 eu sou vista como um corpo que
 não pode produzir conhecimento,
 como um corpo fora do lugar.
 Eu sei que, enquanto escrevo,
 cada palavra escolhida por mim
 será examinada,
 e, provavelmente, deslegitimada.
 Então, por que eu escrevo?
 Eu preciso fazê-lo
 Eu estou incrustada numa história
 de silêncios impostos
 de vozes torturadas
 de línguas interrompidas
 de idiomas forçados e
 discursos interrompidos. [...]
 Então, por que eu escrevo?
 Escrevo quase como obrigação
 para encontrar a mim mesma.
 Enquanto escrevo
 Eu não sou o outro
 mas a minha própria voz
 não o objeto
 mas o sujeito
 Torno-me aquela que descreve
 e não a que é descrita
 Eu me torno a autora

e a autoridade
 em minha própria história
 Eu me torno a oposição absoluta
 ao que o projeto colonial predeterminou
 Eu retorno a mim mesma
 Eu me torno: Eu.
 (KILOMBA, 2015)⁷.

Por isso, como se pôde observar até aqui, estas reflexões sobre corpo e escrita se inserem em um contexto que impacta o campo literário de modo a não só questionar o que diz respeito ao direito à voz e à representação; mas também de compreender que a representação, um dos conceitos basilares da literatura, possui uma dimensão política. Uma vez que “quando os corpos trans assumem processos de produção discursiva sobre suas subjetividades passam a rechaçar o pensamento colonizador e os processos de patologização” (NASCIMENTO, L., 2021, p. 77).

Desse modo, a emergência de uma literatura transvestigênera, por um lado, traz “para o espaço de poder literário representações, temáticas e autorrepresentações fraturadoras de estigmas”, confirmando “o espaço literário como um ‘espaço de vida’ para essas personagens” ao mesmo tempo em que questiona “as condições precárias de vida a que somente uma parte de nós estamos submetidas” (CHAVES, 2021, p. 20); por outro, localiza-se no interior de uma série de transformações que culminou no surgimento do regime farmacopornográfico, cuja lógica organiza os corpos, os gêneros, o sexo, a sexualidade, os mecanismos de subjetivação e a necrobiopolítica⁸; bem como na fragmentação da sujeita e do sujeito, cuja identificação tornou-se cada vez mais provisória, variável e problemática. A identidade, então, “torna-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2020, p. 13). Por isso, escreve Glória Anzaldúa, “identidade flui entre e sobre os aspectos de uma pessoa. Identidade é um rio – um processo” (ANZALDÚA, 2021a, p. 133).

Para Paul B. Preciado (2018a), a partir da década de 1970, inicia-se a transformação da pornografia em cultura de massa e, conseqüentemente, numa

⁷*While I Write* [enquanto eu escrevo] é o segundo ato do vídeo instalação intitulada “The desire Project” [O projeto desejo] – 2015/2016, apresentado na 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza viva – 2016 que ainda conta *While I Speak* [enquanto eu falo] e *While I Walkcom* [enquanto eu caminho]. O ato também fez parte do projeto “Decolonizing Knowledge” [decolonizando o conhecimento] (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>. Acesso em: 02 mar. 2022. Tradução: Anne Caroline Quiangala.

⁸ Emprego aqui o termo proposto por Berenice Bento para quem dar a vida e dar a morte não podem ser pensados separadamente quando se discute a governabilidade do Estado-Nação moderno (BENTO, 2018).

pedagogia de controle do corpo, do gênero, do sexo, da raça e da sexualidade por meio da produção de prazer através de dispositivos de intensificação do olhar. Se outrora, ela era uma tecnologia de controle sobre quem pode ou não ver determinadas coisas no espaço público, tornando-se uma estratégia para traçar limites ao visível e ao público: “a pornografia funciona como uma prótese masturbatória de subjetivação de caráter virtual, externo e móvel que se caracteriza, ao menos em sua origem até os anos 70, por estar reservada ao uso masculino” (PRECIADO, 2018b, p. 29); agora, ela é responsável pela invenção de uma sexualidade midiática através do surgimento da Revista *Playboy* e seu império arquitetônico, bem como do *boom* da produção de filmes pornô e sua ampla comercialização, iniciadas com o longa-metragem *Garganta Profunda* de Gerard Damiano, em 1972. O filme foi considerado um dos mais vistos de todos os tempos e desencadeou uma explosão de produção de filmes pornô que passou de trinta lançamentos clandestinos em 1950 para cerca de dois mil e quinhentos novos títulos em 1970.

A pornografia torna-se uma intrusão do mundo público no privado, rompendo as barreiras entre desejo e consumo, entre consumidor e produtor ao mesmo tempo em que passa a produzir um saber sobre a sujeita e o sujeito, dizendo a verdade sexual sobre ela e ele. Encarna-se, portanto, uma nova utopia erótica popular que tem na *Mansão* da Playboy seu símbolo mais potente e que irá fabricar uma masculinidade mítica capaz de enfrentar a crise da heterossexualidade e as ameaças da liberação feminina e da revolução transvestigênera.

Paralelo a isso, há uma reestruturação do capitalismo a partir da construção farmacêutica de moléculas sintéticas para o uso comercial que irá impactar tanto na produção e gestão molecular do desejo; quanto na dinâmica das identidades sexuais e de gênero. Nesse sentido, a invenção da pílula anticoncepcional irá separar a prática heterossexual da reprodução enquanto o Viagra irá combater a impotência sexual, o domínio dos hormônios sintéticos permitirá a sistematização médica da terapia hormonal no tratamento do chamado “transexualismo⁹”. “O sucesso da indústria tecnocientífica contemporânea consiste em transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em Testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou

⁹O termo transexualismo foi criado, no ano de 1953, por Harry Benjamin, médico clínico e endocrinologista que contribuirá para a patologização da transexualidade. O termo aparecerá posteriormente no Código Internacional de Doenças (CID) dentre as disforias que caracterizam os transtornos de personalidade e identidade sexual (Ver: BENTO, 2017; MISSÉ; COLL-PLANAS, 2012).

esterilidade em Pílula, nossa Aids em Triterapia” (PRECIADO, 2018a, p. 37). Surgem, pois, novos materiais sintéticos para o consumo e a reconstrução corporal; assim como, a comercialização farmacológica de substâncias endócrinas que definirão novas dinâmicas de controle do corpo e de produção de subjetividade.

Emerge, portanto, uma política molecular que se dá por meio do controle e da gestão molecular do corpo, do desejo, das identidades e do prazer. Um regime pós-industrial, global e midiático que estabelece um conjunto de técnicas de gestão e controle sexo-semióticas: a farmocopornografia. “O termo se refere aos processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual dos quais a pílula e a playboy são os resultados paradigmáticos” (PRECIADO, 2018a, p. 36).

Nesse cenário, eclodem tecnologias sexopolíticas e semioticopolíticas¹⁰ que não só adentram a economia e organizam o funcionamento do capital; mas também estabelecem os arranjos que determinam o funcionamento do corpo, do desejo, dos espaços, da sexualidade à medida que passam a ser considerados não como uma possibilidade dentre muitas, mas como a única possibilidade de existência de determinados corpos e de determinados modos de vida. A esse capitalismo interessam os corpos e seus prazeres, tirando benefício do caráter politoxicômano e compulsivamente masturbatório da subjetividade moderna ao mesmo tempo em que desloca o seu fundamento da força de trabalho para o fluxo orgástico.

Em meio ao capitalismo farmacopornográfico, assiste-se à liquefação da noção de identidade, não mais concebida no singular, mas como espaço de pluralidade. Por isso, a identidade, que se consolidou como mecanismo de descoberta de si ao responder a eterna pergunta “quem sou?”, torna-se um terreno conflituoso, visto que a resposta agora passa a trazer consigo uma série de implicações, principalmente em um mundo no qual tudo se dilui rapidamente.

Conforme nos apresenta Stuart Hall (2020), a noção de identidade nasce sob a égide da concepção iluminista da pessoa humana como um indivíduo centrado, unificado, dotado de razão, consciência e ação. Por esta razão, ela já aparecia em seu nascimento e com ela se desenvolvia. A identidade era pensada como fixa, permanecendo essencialmente a mesma ao longo da sua existência. Esse conceito ganha novos contornos com a chegada da Modernidade e o advento do sujeito sociológico, para

¹⁰Para uma reflexão mais aprofundada sobre esses conceitos consulte: PRECIADO, 2018.

o qual a identidade é construída na interação do eu com a sociedade, no entanto, ela continua fixa e estável ao costurar sujeitas e sujeitos à estrutura, ao mundo cultural que habitam, tornando tanto uma/um quanto o outro mais unificado e predizível ao mesmo tempo em que cria a ilusão de estabilidade. Desse modo, defende Hall, “o fato de que projetamos a ‘nós mesmos’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em 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” (HALL, 2020, p. 11).

Em tempos farmacopornográficos¹¹, a identidade tornou-se plural e a própria ideia de sujeita e sujeito já não se encontra tão solidamente instituída. Ao contrário, ela e ele estão cada vez mais fragmentadas, compostas por inúmeras unidades em sua maioria contraditórias e não-resolvidas. Como afirma Judith Butler (2017), o sujeito é uma confluência intensa de discursos, agências e forças que só se constitui no além de si, na relação com a outra e o outro, no interior das dinâmicas de poder. Ele se faz no duplo movimento de sujeição que tanto o subordina ao poder quanto cria as condições necessárias para que ele se torne sujeito. Sendo assim, “o poder não só age sobre o sujeito como também, em sentido transitivo, põe em ato o sujeito, conferindo-lhe existência” (BUTLER, 2017, p. 18). Em outras palavras, somos sujeitas/sujeitos-em-processo que se fazem no movimento, sempre desestabilizadas pelo desejo e, conseqüentemente, sempre ameaçadas de dissolução.

Por essa razão, a sujeita e o sujeito já nascem cindidas, confrontadas pelo desejo de ser e pela ameaça ontológica que as leva a buscar a subordinação como promessa da existência. “A sujeição explora o desejo de existência, sendo a existência sempre outorgada de outro lugar; para existir, ela assinala uma vulnerabilidade primária para com o outro” (BUTLER, 2017, p. 24). Daí nossa condição de dependência em relação ao outro, apoiada numa ontologia corporal e nas significações sociais que o corpo assume. Assim, o corpo está exposto a normas, a enquadramentos, a forças articuladas social e politicamente, bem como às exigências de sociabilidade que o tornam culturalmente inteligíveis e por isso reconhecido como uma vida, tornando, assim, sua existência e sua subsistência possíveis. Logo,

¹¹Recorro aqui ao termo de Paul B. Preciado para pensar as dinâmicas da nova ordem mundial que se configura a partir das décadas de 1970/1980 e que no campo das humanidades ainda não possui um consenso quanto à sua denominação. Assim, para uns trata-se de Pós-Modernidade (HALL, 2020; LYOTARD, 2021; HARVEY, 1992; COMPAGNON, 2014); para outros, Modernidade Tardia (GIDDENS, 2002; HAN, 2015); Modernidade Líquida (BAUMAN, 2021); Hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004).

os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos. Essas condições normativas para a produção do sujeito produzem uma ontologia historicamente contingente, de modo que nossa própria capacidade de discernir e nomear o “ser” do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento (BUTLER, 2018a, p. 17).

Contudo, se por um lado, a sujeita e o sujeito não dão conta do seu próprio tornar-se; por outro, ela e ele são pré-condição para a ação sendo responsáveis por sua própria resistência e oposição. Ao transformar conhecimento em ação, ao realizar-se politicamente encontram as possibilidades para ressignificar as normas, discursos, experiências e práticas sociais. Para Butler (2015), o sujeito é performático, isto é, uma produção ritualizada, uma reiteração ritual de normas que não as determinam totalmente. E é justamente nessa fissura que ela e ele encontram a possibilidade de pensar e criar modos de vida outros, inscrevendo novos significados que permitem gerar mudanças de práticas e contextos.

Sendo assim, em um mundo de fluxos constantes, onde as tecnologias sexopolíticas e semioticopolíticas adentram a economia e organizam o capital, onde os pontos fixos estão se dissolvendo, o ser humano se segura no que lhe parece mais tangível: o corpo, no qual tenta ancorar a construção de uma afirmação de si. Ele “não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesmo que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. [...] O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*” (PRECIADO, 2019, p. 424).

Nesta perspectiva, as corporalidades transvestigêneres presentes no interior dessa multidão repousa numa multiplicidade de experiências que não só resistem aos regimes e aos enquadramentos que as constroem como anormais e patológicas, reivindicando a gestão de seus corpos e seu direito ao prazer inalienável; mas também desenvolvem processos de desidentificação (MUÑOZ, 1999), isto é, estratégias de resistência e sobrevivência subversivas por meio de performances artísticas e culturais que tentam transformar a lógica de dentro. Uma política de identidades reconstruída que busca desvendar as tecnologias do presente para que se possa *hackeá-las* e dar-lhes outros funcionamentos. Como afirma Preciado,

se não tivesse sido indiferente ao mundo ordenado e supostamente feliz da norma, se não tivesse sido abandonado pela minha própria família, se não tivesse preferido minha monstruosidade à sua heteronormatividade social, se não tivesse optado pelo meu desvio de gênero ante a saúde sexual de vocês, eu

jamais teria conseguido escapar...ou, para ser mais preciso me descolonizar, me desidentificar, me desbinarizar (PRECIADO, 2022, p. 34).

Nesse jogo, ao subverter e reorganizar os espaços, o tempo e as relações, ao revelar que os códigos culturais de masculinidade e feminilidade são anedóticos em comparação com a infinita variação dos modos de existência, as corporalidades transvestigêneres transformam as marcas negativas inscritas em suas subjetividades em estratégias para construir utopias outras, insistindo na necessidade concreta de outros modos de estar no mundo, de ser/existir em sua inteireza.

Desse modo, ao *queerizar* a fenomenologia e inscrever seu uso aos objetos *queer*, Sara Ahmed (2019a) demonstra como certos corpos – racializados, sexualizados, generificados – ocupam e habitam espaços em função de uma ética da orientação. Assim, ao propor uma fenomenologia *queer* analisa o que significa para os corpos estar situado no tempo e no espaço, pois eles tomam forma à medida que se deslocam pelo mundo em direção a determinados objetos e pessoas ou afastando-se delas. Por isso, orientar-se significa sentir-se em casa, saber onde está, enquadrar-se ao que se espera. Nesse sentido, as orientações funcionam em um duplo movimento: por um lado explica como o desejo é organizado em determinadas identidades sexuais e raciais; por outro expõe como elas são direcionadas para certas coordenadas espaço-temporais. Assim, as orientações funcionam como formas de habitar o espaço e vislumbrar os objetos para os quais somos direcionados, sinônimos de felicidade e de sucesso.

No entanto, a fenomenologia *queer*, ao demonstrar que as relações sociais são espacialmente organizadas, revela que as sujeitas e os sujeitos *queer* subvertem e reorganizam essas relações ao não seguirem os caminhos convencionais, ou seja, estabelecem reorganizações afetivas outras que fogem ou fracassam no que se supõe ser apropriado/normal/correto. Como consequência, os objetos *queer* habitam a desorientação. Contudo, embora ela possa trazer, em um primeiro momento, um sentimento desconfortável, ela é vital, uma vez que permite repensar o mundo e a nós mesmas a partir de outro lugar, em um processo constante de desterritorialização e reterritorialização. Por isso, diz ela: “o importante é o que fazemos nos momentos de desorientação, bem como o que esses momentos podem fazer, se podem nos oferecer a

esperança de novas direções e se elas são razão suficiente para a esperança” (AHMED, 2019a, p. 218-219, tradução nossa)¹².

Da mesma maneira, ao analisar a felicidade como mecanismo de controle usado para sustentar um ideal de vida boa e feliz branco, patriarcal, racializado, capacitista, cisheteronormativo, nota-se que oculta debaixo da suposta vida boa uma série de injustiças em um mundo que sabe claramente quais são as vidas que importam e quais são condenadas à infelicidade. Para Ahmed (2019b), a felicidade não estaria somente em sensações interiores à sujeita e ao sujeito, mas também no desejo de objetos e contextos que materializam sua busca.

Assim, podemos ser feitos felizes por meio de determinados objetos que encapsulam um conjunto de atributos e relações que, segundo nossa sociedade, configura os objetos certos para os quais somos direcionados e que prometem nos tornar felizes. Uma felicidade normativa, prescritiva, cujos objetos de desejo já são pressupostos. A felicidade, portanto, passa a ser usada para justificar as normas sociais como bem sociais. Como consequência, aquelas e aqueles que não perseguem tais objetos de felicidade ou não vivem o prazer nos objetos certos irão constituir o que a autora chama de arquivos infelizes.

Entretanto, a filósofa irá ressignificar a ideia de infelicidade, deslocando-a do signo negativo e de pesar com o qual se consolidou para torná-la um terreno de luta, um tipo de reestruturação profunda dos acessos possíveis a um viver fora da égide da felicidade moderno-colonial. Nesta perspectiva, o sofrimento e a inadequação não seriam obstáculos a superar, mas a aura de uma negatividade sempre presente que nos desafia a imaginar mundos outros possíveis, outras formas de felicidade. Assegura Ahmed,

a liberdade de ser infeliz não abandonaria a felicidade. Pode nos dar o propósito de restaurar a felicidade ao seu caráter de acaso. [...] Uma política do acaso busca abrir possibilidades de ser diferente, de ser talvez. Se a abertura de possibilidades causa infelicidade, então você deve pensar em uma política do acaso em termos de infelicidade. Mas não é só isso. Uma política do acaso se entrega ao que acontece, mas também avança para um mundo em que as coisas podem acontecer de outra maneira. (AHMED, 2019b, p. 444-445, tradução nossa)¹³.

¹²No original: “lo importante es lo que hacemos en esos momentos de desorientación, así como lo que esos momentos pueden hacer, si pueden ofrecernos la esperanza de nuevas direcciones, y si las nuevas direcciones son una razón suficiente para la esperanza” (AHMED, 2019a, p. 218-219).

¹³No original: “la libertad de ser infeliz no dejaría atrás a la felicidad. Podría darnos el propósito de devolverle a la felicidad su carácter de fortuna. [...] Una política de la fortuna procura abrir posibilidades de ser de otra manera, de ser quizá. Si abrir posibilidades causa infelicidad, entonces es preciso pensar una política de la fortuna en términos de infelicidad. Pero no es solo eso. Una política de la fortuna se

Por sua vez, Jack Halberstam (2020) apresenta o fracasso como um modo de vida e a arte *queer* do fracasso como uma estratégia crítica que dismantela a lógica do sucesso e do fracasso, presentes no sistema mundo moderno-colonial. Para o filósofo, a ideia de sucesso na sociedade cisheteronormativa e capitalista está diretamente ligada a “formas específicas de maturidade reprodutiva combinada com o acúmulo de riquezas” (HALBERSTAM, 2020, p. 20). Como consequência, constrói-se uma positividade tóxica que lança na esfera do fracasso quem não se adéqua ao ideal de sucesso proposto. Porém, Halberstam retira do fracasso sua negatividade, acentuando seu poder de ser produtivo, uma forma de criticar o capitalismo e a cisheteronormatividade, além de reorientar sua relação com os processos de conhecimento e de estar no mundo. Desse modo,

fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. Fracassar é algo que pessoas *queer* fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas *queer*, o fracasso pode ser um estilo [...], ou um modo de vida (HALBERSTAM, 2020, p. 21).

Para além de investigar rotas de fuga em uma sociedade fascinada por uma ideia cisheteronormativa de sucesso, o fracasso também é um mecanismo para se pensar alternativas de produção de conhecimento a partir de esferas culturais e acadêmicas outras, áreas laterais da academia, mundos intelectuais gerados por perdedoras, perdedores, fracassadas e fracassados. Nesse sentido, o fracasso emerge como potência de indisciplinar as disciplinas, proporcionando novos saberes que verbalizam tanto uma outra visão sobre a vida, o amor, o trabalho; quanto os modos de como colocá-la em prática. Assim, o que ele chama de Baixa Teoria, nada mais é, do que uma rota de fuga epistemológica que busca uma “saída das armadilhas e impasses das formulações binárias (HALBERSTAM, 2020, p. 20), uma espécie de entre-lugar de resistência e de desvio para escapar das disciplinas e caminhos habituais de pensamento.

A Baixa Teoria é um modo de pensar que a teoria não é um fim em si mesmo, mas caminho para outra coisa. Ela é, portanto, “o nome de uma forma contra-hegemônica de teorizar, a teorização de alternativas dentro de uma zona nas disciplinas de produção de conhecimento” (HALBERSTAM, 2020, p. 41). Em outras palavras, a Baixa Teoria é aquela que não pretende saber tudo. Ela se constrói ali na experiência ligada à corrente vivida

entrega a lo que passa, pero también avanza hacia un mundo en el que las cosas pueden pasar de otra forma” (AHMED, 2019b, p. 444-445).

da história. É uma teoria que deixa brechas e lacunas, porém, ao invés de combatê-las, se pergunta para onde as experiências do inconcluso e da errância podem nos conduzir. Ela explora justamente as lacunas, as respostas para as quais temos apenas perguntas. É, pois, neste cenário, que as corporalidades transvestigêneres se abrem para a potência da escrita política. Nas palavras de Linn da Quebrada,

desde que me conheço ou invisto sobre essa empreitada de me investigar & fazer de mim minha própria obra de arte, inacabada & inesgotável, encontro na palavra um abismo. precipício. início & fim de mim mesma. ciclo de um movimento de incorporação que exige presença & vazio. é preciso estar oca para dar espaço aos ecos de tantas vozes que tantas vezes me habitam. ser canal. correnteza & maré. para assim permitir que essas palavras encarnadas & pulsantes possam escorrer & irrigar outras áreas desertas & áridas. meu corpo é um texto & minha língua é nanquim (QUEBRADA, 2021a, p. 1).

O entendimento do corpo como texto e deste como tecnologia desemboca em um processo de escrita, de uma escrita-corpo que não descreve os esforços para escrever, mas os esforços para existir, canal por onde navegam outros corpos possíveis. Um corpo que produz uma escritura sempre dialética das práxis sociais na confluência de suas inspirações subjetivas e que habita o que Leda Martins (2021a) chama de encruzilhada, um lugar onde o corpo emerge como território de episteme, como lugar a ser explorado, como arqueologia em cujas fissuras, rachaduras e memórias se faz e se refaz constantemente. Habitar a encruzilhada é localizar-se nas “intersecções e desvios, nas confluências e alterações, nas influências e divergências, nas fusões e rupturas, na unidade e na pluralidade. A encruzilhada como um lugar terceiro é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (MARTINS, 2021a, p. 25-26).

Um corpo-encruzilhada, uma corpa que se constrói e se destrói através de uma operação de escrita em que costura os pedaços do que já se foi e do que se reinventa nas trocas e negociações de uma pluralidade que aprende a desenvolver, pois compartilha “o mesmo corpo e com ele escrevemos e escavamos uma mesma história com enredos tão diferentes & tão fragmentada. sou uma farsa. Forjada & fingida a tal ponto que passei a acreditar. fiz de minhas palavras, feitiço” (QUEBRADA, 2021a, p. 2). Trata-se, pois, da travessia de uma experiência que, ao borrar a fronteira dos gêneros, ao desestabilizar as ficções políticas que operam sobre o desejo e a sexualidade, trans-borda, criando zonas imprevistas entre o dentro e o fora, entre o vivido e o inventado, entre as infinitas possibilidades que se pode ser. O vivido é vivível.

Desse modo, a Literatura Transvestigênera entrelaça o corpo e seus afetos à experiência da criação literária em um horizonte em que se fricciona arte-vida até não saber onde começa uma e onde termina a outra, através de vozes que da crônica ao ensaio, da poesia à ficção constroem realidades que dão conta de novas formas de resistência e legitimação ao mesmo tempo em que se apropria de recursos que a língua oferece já não mais para somente testemunhar, mas também para criar e experimentar. Como afirma Abigail Campos Leal, “tento, mais do que tudo, fazer vibrar em mim e na minha vida, no meu corpo, a desfeitura desse mundo y a invenção de outros mundos. Escrevo de inúmeras formas, compondo com várias forças y através de estilos múltiplos, para mudar o mundo” (LEAL, A., 2020, não paginado).

Escrever é comprometer-se com o desejo na escritura do corpo que flui no texto, dentro do texto, junto ao texto sem trégua alguma. A luta com o texto é indubitavelmente uma luta erótica. Do erótico como fonte de poder e de informação que diz respeito não somente ao que fazemos, mas à intensidade e à completude do que sentimos ao fazer. A escrita emerge como lugar de produção de sentido, de conhecimento, de verdades. Ao fazer-se arte e literatura, as corporalidades transvestigêneras, como sujeitas e sujeitos políticos, se apropriam da escrita literária para “poder dizer de tudo, de se liberar das regras, deslocando-as e, desse modo, instituindo, inventando” (DERRIDA, 2014, p. 51).

É justamente em seu uso literário que a linguagem revela seu poder de criar, de fundar mundos, ou ainda, de revelar o outro do mundo. Por isso, a materialidade criada pela palavra literária é a materialidade do corpo seja do corpo-texto que edifica a obra; seja dos pedaços de uma corporalidade que está em obras e que tenta costurar o que já se foi e o que se teve de inventar para que possa não só sobreviver, mas também, e principalmente, existir. Nesse processo, a palavra escrita, ela mesma, passa a agir sobre o mundo ao mesmo tempo em que passamos a ser inscritas pelo texto. É ele que frase a frase parece nos dizer quem somos e como funcionamos. A literatura é experiência partilhada. A criação literária, portanto, é esse jogo em que a prática estética abraça a vida como potência de criação e a obra incorpora uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo¹⁴.

Convém ressaltar que o exercício da crítica voltado para se pensar a literatura transvestigênera é atravessado por um deslocamento na forma tradicional, generificada,

¹⁴Independentemente das diferentes concepções de que se reveste a criação literária, esta é a perspectiva com a qual a concebemos no interior da discussão aqui proposta.

racializada e cisheteronormativa de se relacionar como o objeto literário. Abre-se, então, para uma crítica política, à medida que a crítica “não é neutra, não é uma reflexão científica completamente separada do que podiam certos debates ou confrontos filosóficos, políticos, ideológicos etc.” (LUDMER, 2015, p. 36). Sendo assim, a crítica encarna um modo de ler que implica posicionamentos a respeito dos sentidos, da interpretação e das experiências de se estar no mundo. Por isso, “os modos de ler são formas de ação” (LUDMER, 2015, p. 37), ao mesmo tempo em que são mutáveis e históricos, permitindo ler os objetos literários sobre outras perspectivas, sobre modos outros de significar o mundo construído. Como defende Josefina Ludmer ao pensar uma crítica em trânsito, “nós apostamos nas alterações dos modos de ler, a descongelá-los, a mudarem em uma sociedade que seja lida de outro jeito e, portanto, ocorra, talvez, uma mudança na literatura, porque os modos de ler também produzem literatura” (LUDMER, 2015, p. 37).

Para ela, então, a caracterização dos modos de ler sustenta-se em duas perguntas e seus desdobramentos: “O que lê” e “De onde se lê”. A primeira diz respeito ao objeto, ao *corpus* concreto escolhido para a análise, bem como ao sentido que é dado a isso, seja social, político, econômico, filosófico, mítico, dentre outros. A segunda refere-se ao lugar real ou imaginário ocupado pela crítica e pelo crítico ou por quem lê a sociedade, uma vez que é desse lugar que acionamos mecanismos por meio dos quais se debruçará sobre as práticas literárias. Por isso, toda crítica é em algum sentido política, tanto porque ela é moldada pelas condições ideológicas nas quais suas várias correntes emergem, quanto porque, não importa o quão escrupulosamente se postula apolítica, ela desempenha um papel estratégico na disseminação e na interpretação da cultura que possui implicações políticas inevitáveis.

A crítica tornar-se uma forma de agenciamento do texto como um ato de performance ou encenação no interior da política cultural da esfera pública¹⁵, enquanto a função da crítica e do crítico é engajar-se “tanto através do discurso quanto da prática no processo pelo qual as necessidades, os interesses e os desejos reprimidos possam assumir as formas culturais que poderiam ligá-los a uma força política coletiva (EAGLETON, 1991, p. 115). Sendo, pois, revestida de responsabilidades ético-políticas.

¹⁵O termo “esfera pública” é usado aqui na concepção de Habermas como uma arena de debate público em que os assuntos de interesse geral podem ser discutidos e as opiniões podem ser formadas. A ação política na esfera pública é dialógica e a participação dos indivíduos na vida pública é fato crucial para o desenvolvimento de uma sociedade livre, ativa e plural (HABERMAS, 1997).

“A língua é o meio no qual tanto a Cultura quanto a cultura – a arte literária e a sociedade humana – tornam-se conscientes”; por isso, “a crítica literária é sensível à densidade e à complexidade do meio que nos torna quem somos” (EAGLETON; BEAUMONT, 2010, p. 10).

Nessa perspectiva, aqui, além de política, a crítica também é transfeminista entendida, segundo Sayak Valência (2018), como uma ferramenta epistemológica que não se reduz à incorporação do discurso transvestigênera ao feminismo, nem se coloca como uma superação dos feminismos. Ao contrário, o Transfeminismo emerge, segundo Jaqueline Gomes de Jesus, como,

uma linha de pensamento e de prática feminista que rediscute a subordinação morfológica do gênero (como construção psicossocial) ao sexo (como biologia), condicionado por processos históricos, criticando-a como uma prática social que tem servido como justificativa para a opressão sobre quaisquer pessoas cujos corpos não estão conformes à norma binária homem/pênis e mulher/vagina (JESUS, 2015, p. 19).

Trata-se, pois, de uma rede que considera os movimentos, os trânsitos de gênero, as vulnerabilidades, as violências, as interseccionalidades, articulando-as a uma herança histórica de luta dos movimentos sociais, ao mesmo tempo em que revela que “o poder está nas logísticas, infraestruturas, redes e técnicas culturais” (PRECIADO, 2018c, p. 11), uma vez que, continua Preciado, “o sujeito do transfeminismo não são as mulheres, mas os usuários críticos das tecnologias de produção de subjetividade. Esta é uma revolução somatopolítica: o surgimento de todos os corpos vulneráveis contra as tecnologias de opressão” (PRECIADO, 2018b, p. 11).

Logo, o transfeminismo “é, em seu aspecto teórico o aporte de compreensão dos corpos trans em seu aspecto político social. É um movimento, uma luta pela inclusão das pessoas trans no mundo” (VIEIRA; BAGAGLI, 2018, p. 357). Mas também é um olhar, uma forma de ver o mundo, é “uma emergência político-epistemológica para além das demandas das pessoas trans, colaborando para a construção de uma nova forma de estar no mundo, novas relações com o desejo, o corpo, as identidades e as categorias de intelecção do real” (VIEIRA; BAGAGLI, 2018, p. 367).

E, ao responder o chamado transfeminista para uma filosoprática que defende as vivências e as práticas de quem está fora dos processos de normatização, seja cisheteronormativa, seja cishomonormativa; a crítica compreende a transescritura como uma escrita que busca desestabilizar as posições e as lógicas do sistema mundo

moderno-colonial generificado, racializado, capacitista, cisheteronormativo, pois, diz Preciado, “se a escrita não é uma arma de transformação, estamos perdidos” (PRECIADO, 2014, online).

Mas, antes de aprofundarmos algumas provocações que aqui se desenharam e de apresentar as bases que moveram este trabalho, entende-se que discutir uma literatura transvestigênera parte da construção de uma narrativa que articula os rastros e vestígios da presença de pessoas transvestigêneras na literatura brasileira seja como o outro da cisgeneridade; seja como sujeitas e sujeitos de suas próprias narrativas.

PRE-TEXTO: DA REPRESENTAÇÃO À AUTORREPRESENTAÇÃO

Pensar o lugar de uma literatura transvestigênera faz-se a partir da compreensão das conexões existentes entre representação, autodefinição das pessoas transvestigêneras e processos decoloniais que permitem romper as imagens que se foram consolidando no imaginário social e que construíram a transgeneridade como o outro da cisgeneridade. Um outro associado à ameaça, ao perigo, à abjeção, mas desejável. Desse modo, ora é um corpo de desejo que fascina e desperta curiosidade, fruto de um processo histórico de hipersexualização; ora é um corpo abjeto que, ao embaralhar as fronteiras dos gêneros, torna-se um corpo ininteligível que figura vivo, mas fora das normas da vida, habitando, então, zonas inóspitas da existência e a monstruosidade, visto que, aponta Jorge Leite Júnior (2012), ela é compreendida como uma transgressão das leis estabelecidas, o que está fora dos enquadramentos e, desse modo, o que borra as categorias sociais. Nesse aspecto, a monstruosidade emetge como:

uma categoria de reconhecimento social; ela é inteligível socialmente. Operando através dessa categoria, a violência, o sarcasmo, o nojo, o medo e a desqualificação não são simples reações ao desconhecido e ao receio de perder uma pressuposta estabilidade ou ordem psicológica/individual ou social/coletiva, são atitudes culturais e historicamente legitimadas para se relacionar com quem não é compreendido como humano (no pior dos casos) ou é compreendido como sub-humano ou quase humano (no melhor dos casos). [...] Historicizando o conceito de monstro, percebemos que não é apenas terror que a figura monstruosa provoca, é também fascínio, encanto, dúvida, fonte de curiosidade e desejo (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 562).

Esse paradoxo, contudo, ganha maior materialidade quando nos deparamos com os números. Segundo dados do projeto¹⁶ de monitoramento de assassinato de pessoas tranvestigêneres (*Trans Murder Monitoring – TMM*), desenvolvido pela Organização não-governamental *Transgender Europe*, entre outubro de 2021 e setembro de 2022, foram registrados 327 assassinatos de pessoas tranvestigêneres no mundo, sendo que destes, 96 ocorreram no Brasil, correspondendo, assim, a 29% dos assassinatos mundiais. Fato que o coloca, mais uma vez, na liderança mundial do ranking formado por 42 países. Tais dados seguem indicando que essa violência tem cor, gênero e profissão: Travestis e mulheres trans, negras, profissionais do sexo com uma média entre 31 e 40 anos (*TRANSRESPEITO VERSUS TRANSFOBIA*, 2022), reiterando uma tendência preocupante marcada pela intersecção de misoginia, racismo, xenofobia e putafobia.

Por outro lado, o país também é o maior consumidor de pornografia com pessoas tranvestigêneres. Dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil – ANTRA revelam que a busca por vídeos usando os termos travesti, travesti brasileira chega a mais de 920 mil visualizações no *Redtube*, 14,5 milhões no *Pornhube* outros quase 45 milhões no *Xvídeos*. Como consequência, em 2019, o Brasil ocupou a 11ª posição no consumo mundial, com um crescimento de 98% na tendência de busca pelo termo *transgender* e variações, o número mais alto em todo o mundo (*BENEVIDES; NOGUEIRA*, 2021).

Tal paradoxo explica-se pela existência de um longo processo histórico de hipersexualização e fetichização em relação aos corpos tranvestigêneres, lidos como fantasia, sem autonomia ou desejo, mas sempre à disposição para quem os procura. E, nessa dinâmica, observa-se como as artes, a mídia e a literatura constroem e reforçam representações que reiteram essa visão, reforçando esta dualidade: objetos desejáveis/objetos abjetos com a qual se consolidou o imaginário tranvestigênera na cultura. Como afirma Bruna Benevides, “muitas vezes objetos de desejo, esses corpos causam

¹⁶Projeto de investigação *Transrespect versus Transphobia Worldwide – TvT*, por meio do observatório de assassinato de pessoas trans e de gênero diversos (*Trans Murder Monitoring – TMM*), um subprojeto que sistematicamente coleta, monitora e analisa os informes sobre os homicídios de pessoas trans e de gênero diverso no mundo, desenvolvido pela *Transgender Europe* (TGEU), uma organização não-governamental com 86 organizações membros presentes em 42 países, abrangendo a Ásia, a América Latina e Caribe, a Europa e os Estados Unidos. No caso brasileiro, os dados são alimentados graças ao trabalho de monitoramento realizado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil – ANTRA, pelo Instituto Brasileiro Trans de Educação – IBTE, pela Rede Trans Brasil e pela Associação de Travestis e Pessoas transexuais do Rio de Janeiro – ASTRA-RIO.

simultaneamente repulsa entre quem se percebe compelido a buscá-los ou cogita envolvimento afetivo ou sexual” (BENEVIDES, 2021, p. 82).

bell hooks, por sua vez, alerta para a ligação entre dominação e representação, visto que é através dela que damos sentido aos constructos sociais que formatam o que chamamos de real ao mesmo tempo em que lança as pessoas transvestigêneres para o lugar da outridade a partir do olhar da cisheteronormatividade compulsória que organiza o sistema mundo moderno-colonial. Por isso, durante muito tempo, a compreensão de que não podíamos controlar nossas imagens, como nos víamos ou como éramos vistas gerava e ainda gera uma dor intensa que nos estraçalha. “Isso destrói e arrebenta as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer” (hooks, 2019a, p. 35). Desse modo, o campo das representações emerge como lugar de luta ao trazer à tona o problema no que diz respeito ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais.

Nesse sentido, afirma Regina Dalcastagnè, “quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é afinal esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade e o que seu silêncio esconde” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). Por isso, os grupos marginalizados tornam-se cada vez mais cômicos das questões que envolvem quem fala e em nome de quem. Além disso, esse processo também é uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, subverter e modificar nossas visões de mundo.

Contudo, não basta apenas alterar as imagens, é preciso alterar paradigmas, mudar perspectivas e modos de ver, pois do contrário não haverá transformação. Se concebemos a representação literária como um processo político, ela também permite criar uma cosmopercepção¹⁷ questionadora, uma consciência, uma identidade, um ponto de vista que problematize os sentidos já estabelecidos. Sendo assim, como o anjo benjaminiano¹⁸, olharemos para as ruínas e fragmentos do passado para observar os rastros da presença de personagens transvestigêneres na literatura brasileira. No entanto, desde já, alerto que não será uma cartografia aprofundada, já que isso fugiria da

¹⁷Ao longo deste trabalho faz-se uma distinção entre cosmovisão e cosmopercepção. O primeiro termo remete à visão de mundo eurocentrada, enquanto o segundo vai se referir a outros lugares de fala e de produção de saberes (ver: OYEWUMÍ, 2021).

¹⁸BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

proposta central deste trabalho, mas um breve panorama que nos permita vislumbrar como as corporalidades transvestigêneres apareciam nas páginas de nossa literatura¹⁹.

Convém destacar que pessoas transvestigêneres, em especial travestis e mulheres trans, de algum modo, estão presentes na escrita de homens brancos, heterossexuais, moderno-coloniais, de classe média alta e cisgêneros que dominou e, segundo Dalcastagnè (2012), ainda domina o espaço da produção literária brasileira contemporânea. E, durante muito tempo, a representação da transgeneridade parece ter servido, para usar a imagem proposta por Virgínia Woolf (2020) ao falar das mulheres na literatura, como uma espécie de espelho, com poderes mágicos que reflete a figura da cisgeneridade com o dobro do tamanho natural, reiterando sistematicamente a lógica cisheteronormativa e seu sistema²⁰.

Coube ao século XIX, a invenção da heterossexualidade e, conseqüentemente, o uso do termo “homossexualismo” para abarcar todas as dissidências de gênero e sexuais, consideradas desvios, doença. Por isso, iremos fazer referência a obras desse momento, pensando algumas figuras dentro do que poderíamos chamar de um espectro transvestigêneres, mas não numa concepção identitária ou em termos de subjetividade. Para Amara Moira,

por mais que não existissem personagens trans antes desse conceito, é certo que o surgimento desse conceito foi precedido por figuras que, na literatura e na vida, questionaram os limites rígidos e estreitos do que as palavras “homem” e “mulher”, mas também “masculino” e “feminino” significavam. Não se pode compreender hoje o debate trans sem indagar sobre um passado de disputas em torno da noção de gênero que propiciou a enunciação dessas novas subjetividades. Investigar o comportamento da literatura, tanto a canônica quanto a marginalizada, diante dessas figuras questionadoras é uma forma de entender como fomos nos tornando o que nos tornamos e, como não há literatura que não reflita o debate de gênero feito em seu tempo, esse terreno é especialmente fértil para tais investigações. [...] A legitimidade cada vez mais visível das identidades trans nos permite a releitura de todo esse passado e, nesse esforço, se fazem cruciais as nossas sensibilidades e perspectivas, pois são reveladores de dinâmicas que a sociedade ainda está aprendendo a identificar (MOIRA, 2019a, p. 248).

¹⁹Convém destacar que essa breve cartografia não esgota o painel das representações de pessoas transvestigêneres na literatura brasileira. Ao contrário, em virtude da ênfase dada neste trabalho à narrativa, delimitou-se tal cartografia à prosa de ficção realizada no Brasil a partir do século XIX, excluindo a poesia e o teatro, bem como a produção literária anterior ao século XIX. Além disso, diante da impossibilidade de anotar tudo, fez-se necessário traçar limites. E esse limite, claro, é sempre subjetivo. Portanto, reitero que o objetivo não foi esgotar a lista, mas apresentar exemplos que trouxessem argumentos pertinentes ao debate sobre ser objeto ou sujeito de representação e como estar em um desses lugares impacta as imagens construídas acerca da experiência transvestigêneres.

²⁰A palavra sistema altera o “s” original por um “c” em alusão à cisgeneridade, marcando que o sistema do qual somos parte, além de heteronormativo e binário, é cisgênero (VERGUEIRO, 2015; 2018).

Nesse sentido, Amara Moira (2018a), chama a atenção para o romance *As mulheres da Mantilha* (1870), de Joaquim Manuel de Macedo, em que o protagonista Isidoro se disfarça como mulher para fugir do recrutamento e nesse jogo acaba por conquistar a jovem Inês que passa a viver as angústias de perceber-se apaixonada por outra mulher. Também é possível apontar em *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, a figura de Cândido, um dos alunos do internato que assinava suas cartas de amor como Cândida, fato que gera um grande mal-estar e um sentimento de repulsa, desgosto e indignação por parte de Aristarco, o diretor do colégio.

Outra figura interessante aparece em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. O lavadeiro Albino, “um sujeito afeminado [...] que vivia entre as mulheres, com quem já estavam tão familiarizadas que elas o tratavam como uma pessoa do mesmo sexo” (AZEVEDO, 2012, p. 103). Nota-se que há um certo reconhecimento por parte da comunidade local da feminilidade da personagem com quem troca confidências e estabelece uma relação de sororidade. Há ainda o romance *Luzia-homem* (1903), de Domingos Olímpio, cuja personagem título é travestida por vários signos do masculino para lutar contra o flagelo da seca, da emigração e da prostituição no sertão do Ceará. Ela é apresentada como uma mulher masculinizada e cheia de músculos, dona de uma força descomunal que faz com que todos questionem sua mulheridade²¹.

Ainda dentro desse contexto, é impossível não pensar em Diadorim, personagem central de *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Construído sob a égide do que se entende como masculino no mundo da jagunçagem, Diadorim desperta o amor de Riobaldo que vive as angústias do que sente ao mesmo tempo em que realiza as travessias rumo ao conhecimento sobre si mesmo. Diadorim é sua neblina. Entretanto, em Guimarães Rosa,

o corpo de Diadorim só se deixa descobrir depois de morto, nem leitor nem personagens tendo qualquer acesso à forma como ele pensava a si próprio, à forma como entendia seu gesto: disfarce ainda uma vez ou agora, quem sabe, reivindicação de uma identidade masculina, [...] pois Diadorim não apenas tinha uma aparência masculina, mas, sim, existia como homem para as pessoas do seu convívio. Não havia dúvidas, suspeitas a seu respeito, e mesmo Riobaldo conhecendo de antemão o desfecho da história, ainda assim, preferiu contá-la da forma como viveu sem esconder a sensação de que gostou “de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar”. Seria forçado considerá-

²¹No decorrer do trabalho, empregar-se-ão os termos mulheridade e feminilidade na perspectiva adotada por Letícia Nascimento. Assim, mulheridade demarca os diferentes modos pelos quais se pode produzir as experiências sociais, pessoais e coletivas do que se convencionou chamar de mulher no singular; enquanto o termo feminilidade é uma categoria usada de forma a entender os modos pelos quais as sujeitas dentro do feminismo dialogam com o que o imaginário social determina como feminina (NASCIMENTO, 2021).

lo um homem trans? Seria forçoso? (MOIRA, 2018a, p. 18).

No entanto, é no século XX que começam a surgir obras em que as personagens transvestigêneres começam a conquistar protagonismo, enfatizando questões relacionadas ao corpo em transformação, às diversas violências sofridas, às relações entre travestilidade, família, sociedade e religião. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes e Liane Schneider (2017) apontam que a primeira narrativa brasileira que apresenta uma protagonista travesti é o conto “A grande atração” do livro *Fuga e outros contos* (1936), de Raimundo Magalhães Júnior. Nele, tem-se a trajetória de Luigi Bianchi, uma artista travesti que atua como soprano lírico e adestradora de cães em um circo decadente: “a mulher era, ainda, Bianchi. Nascera homem certamente por engano da natureza. Tudo nele era feminino. A voz, os gestos” (MAGALHÃES, 1968, p. 206). Contudo, se em um primeiro momento acreditamos que o narrador é empático com a personagem, logo notamos que “a narrativa não faz senão tratar a personagem como fraca, velha, risível e, ao mesmo tempo, capaz de atrocidades” (MOIRA, 2018a, p. 19).

Já no que se refere ao romance, nossa primeira protagonista aparecerá em *Georgette* (1956)²², de Cassandra Rios. É interessante observar que o título da obra carrega o nome feminino adotado por Roberto/Bob em sua trajetória de construção de uma afirmação de si. Numa espécie de romance de formação que vai da infância à vida adulta, descortinam-se suas paixões, angústias, relação com a família e violências sofridas ao longo do processo. Convém ressaltar que o romance elabora um panorama interessante dos processos de modificação corporal usadas pelas travestis brasileiras no início do século XX. Posteriormente, a autora irá nos apresentar a Ana Maria, protagonista de *Uma mulher diferente* (1965). Nesse romance, somos envolvidas numa narrativa de suspense e crime que envolve o assassinato da belíssima, solitária e misteriosa travesti: a mulher diferente que fascina e causa ojeriza em todos a sua volta. Embora central na narrativa, Ana Maria é marcada pelo silenciamento e por pequenos momentos de fala reveladas por meio de *flashbacks* das testemunhas. Sua fala é

²² Convém destacar que há dúvidas quanto ao ano de publicação de muitas das obras de Cassandra Rios, pois boa parte delas foram publicadas de forma clandestina e as informações recuperadas, até o momento, são por vezes desconhecidas. Desse modo, vali-me da datação trazida por Londero (2016), embora Cardozo (2018) atribua os anos de 1961 e 1968 para a primeira edição dos respectivos romances. Para aprofundar esta discussão ver: (LONDERO, 2016; CARDOZO, 2018). Além dos pareceres do Serviço de Censura de Diversões Públicas: Parecer n. 1755/1975 de Ascensión Palacios Chanques, 30 out. 1975, [Uma mulher diferente], Arquivo Nacional; Parecer n. 155/1976 de Teresa Cristina dos Reis Marra, 10 mar. 1976, [Georgette], Arquivo Nacional.

apresentada a partir das memórias do outro, por isso ela é um grande caleidoscópio que ganha forma por meio dos vários olhares atravessados pela gratidão (a velha senhora catadora de papel), pela raiva/vergonha (irmã), pela dicotomia desejo/abjeção (amantes).

Em 1967, foi publicada a antologia *Histórias do amor maldito*, organizada por Gasparino Damata, na qual encontramos o conto “Tais” de Walmir Ayala, única aparição, já que o conto nunca foi reeditado até 2013 quando é incluído na antologia dos melhores contos do autor, organizada por Maria da Glória Bordini. O conto tem como centro a protagonista que desde a infância deseja vestir-se de mulher e que em suas brincadeiras sempre fingia ser um animal fêmea. Por esta razão, desde criança experimenta os sabores de ser diferente. Inicialmente apresentada sem nome, quando adulta é apelidada de Taís por seu grupo de amigos. Com uma percepção sensível e aguçada, o narrador desnuda os conflitos e descobertas da personagem frente ao torvelinho das existências que a sociedade não compreende. Uma vida teimosa que persiste apesar do mistério e do sofrimento.

O universo da prostituição é explorado tanto no conto “Dia dos Namorados” do livro *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, em que a travesti Viveca investe contra o banqueiro J.J Santos, fazendo chantagem para conseguir mais dinheiro; quanto em “Amor Grego”, de Aguinaldo Silva, publicado na antologia *Vida cachorra* (1975)²³ em coautoria com Marcos Rey, João Antônio e Mafra Carbonieri, em que encontramos Lina Lee, uma travesti que era prostituta na zona do porto de Recife. Lá conhece e vive uma profunda história de amor com um marinheiro grego ao mesmo tempo em que desnuda o silenciamento, o preconceito e a dura vida que atravessa sua existência.

Convém destacar que enquanto Rubem Fonseca constrói uma visão negativa, reforçando a imagem da travesti como criminosa, ladra que realiza as mais ardilosas estratégias para prejudicar as pessoas; em Aguinaldo Silva, o repúdio que a protagonista causa na sociedade moralista é retratado de modo a revelar como se relacionam os indivíduos nesse contexto de exclusão. Ao colocar em perigo o padrão, ela é rechaçada e violentada da maneira mais vil, ao tempo que o menosprezo dado à essa personagem culmina na situação de marginalização a que é relegada.

Amara Moira chama a atenção para o conto “Praça Mauá”, presente no livro *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector em que vemos se confrontarem a

²³O conto é republicado em 1986, em *Memórias da Guerra*, obra individual de Aguinaldo Silva.

mulheridade de duas trabalhadoras sexuais: Luísa, casada, sem filho, cujo nome de guerra é Carla e Celsinho, travesti de sucesso, mãe de uma menina de quatro anos que adotara, sendo chamada de Moleirão. Para a pesquisadora,

a narrativa brinca de chamar as personagens a cada momento por um de seus dois nomes, como que insinuando que há mais de uma personalidade das duas e que, a depender do momento, uma está mais ativa. Ao final do conto, enciumada por conta do homem que tirou Carla para dançar, Celsinho diz na cara da amiga que ela não é “mulher de verdade”, “nem ao menos sabe estalar um ovo”, enquanto ela, sim, sabe. Em decorrência do ataque, “Carla virou Luísa (...) atingida na sua feminilidade mais íntima”. Ela, em seguida, abandona a festa e se deixa estar na praça a olhar os postes, estrelas, reconhecendo a verdade daquelas palavras (“Celsinho era mais mulher que ela”). Não fica claro, no entanto, e essa é a beleza da narrativa, se esse reconhecimento é motivo de dor ou de libertação (MOIRA, 2018a, p. 19).

Em 1978, publicou-se a obra *Travesti* de Roberto Freire, composta por duas novelas: “O milagre” e “A cortada”. No entanto, aqui, interessa-nos a primeira novela que conta a história da travesti Joselin numa narrativa densa, permeada de *flashbacks* que nos guia em um drama familiar no qual a travestilidade do “filho” é o centro do conflito. Desse modo a protagonista enfrenta o exílio, a condenação e o desamparo familiar que a mergulham numa angústia existencial que marcará toda a sua vida. Além disso, desnuda seu cotidiano como prostituta nas ruas, revelando o paradoxo de sua existência: espaço público à noite; encarceramento no espaço privado durante o dia.

Publicado originalmente em 1985, *Stella Manhattan* de Silviano Santiago interliga o tema de identidades marginais com a problemática política, captando a atmosfera de extrema politização e polarização ideológica da sociedade brasileira no início dos chamados anos de chumbo da Ditadura Civil-Militar²⁴. Para tanto, traz a personagem Eduardo Costa e Silva/Stella Manhattan que tem uma existência cindida ou “dobradiça”, movendo-se ora por intermédio de uma identidade que remonta à sua brasilidade - Eduardo, funcionário do consulado brasileiro -, ora por meio de um eu pautado pelo exagero travesti de Stella, epônimo que aponta para o desejo de escarnecer do exílio sexual no qual se encontra. Ao falar da gênese do romance, seu autor declara que

²⁴ Aqui estamos em consonância como um movimento contemporâneo existente entre historiadores, sociólogos e pesquisadores sobre a Ditadura brasileira em empregar os termos “regime civil-militar” ou “ditadura civil-militar” para indicar a participação de setores civis na preparação do Golpe de 1964 e na manutenção e estruturação da Ditadura. Para aprofundar esta discussão ver: RIDENTI, 2010; TELES, 2018; QUINALHA, 2020).

aparentemente, o protagonista do romance se divide em dois: o jovem Eduardo e Stella. Na verdade, se divide em três. Importa é a intersecção de um no outro, do Outro no Um. Importa o eixo cilíndrico da dobradiça que destranca e abre a porta Stella até então reprimida pela esquadria Eduardo. Computa-se o três — a “diferença simétrica” entre dois, como se diz na teoria dos conjuntos (SANTIAGO, 2017, p. 10).

Convém destacar ainda o romance *O travesti* (1987), de Adelaide Carraro, que conta a história da travesti Jaqueline (por vezes grafado também como “Jacqueline”), outrora Rubens de Moraes Barros, que se prostitui no centro da cidade de São Paulo na década de 1980. A narrativa divide-se em duas partes. Na primeira, mergulhamos no quotidiano de Jaqueline desde sua transição para a construção de seu feminino travesti, passando pela relação com os clientes e pelas suas conquistas e agruras: vê companheiras de labuta serem assassinadas, é sequestrada, ameaçada, espancada. Na segunda parte, a protagonista, cansada de sofrer com as agressões e preconceitos decide se destransicionar, se casa e constitui uma família tradicional. Jaqueline sai de cena para que Rubens reapareça em um movimento cíclico que parece atravessar toda a obra.

Em 1988, Silvia Orthof publica o romance *O fantasma travesti*. A obra é um texto fantástico ou como anuncia o subtítulo, “um folhetim do além que conta dos entrelaçados amores [...] de Monique [...] sendo Monique uma quase mulher”. Nessa perspectiva, Monique é uma travesti que depois de morta desperta em um mundo onírico, onde todas e todos, inclusive ela, são fantasmas, chamado Sarobá que é governado por um/uma deus-deusa travesti chamada Ziriguidum: “É a nossa deus, travesti, que nada tem a ver como o que se imagina em fantasiosas religiões. Ziriguidum não é Messias, nem Alá, Oxalá, Osiris ou Cristo. Ziriguidum é Deus-Deusa, coisa neutra e misteriosa. É o todo-poderosa daqui, mas nada tem de santa-santo” (ORTHOF, 1988, p. 12).

Todas as referências feitas à Ziriguidum surgem na superfície do texto pela inexatidão da colocação pronominal, variando entre os pronomes masculino e feminino e, na maioria das vezes, utilizando ambos simultaneamente. Em Sarobá, o tempo e o espaço são fulgurações facilmente transpassadas pela lógica da fantasia, o narrador ora está em Sarobá, ora na China, ou na Vinte e Cinco de Março comprando adereços para as fantasias de Ziriguidum. Para Emerson Silvestre, “o fantasma travesti é uma verdadeira rapsódia narrativa na qual coexistem gêneros literários diversos (canção, poema) escrito em uma linguagem que tenta imprimir a velocidade com que as ações acontecem” (SILVESTRE, 2020, p. 50).

Ao tom fortemente marcado pelo maravilhoso que revela um mundo fantástico cheio de possibilidades e de liberdade das normas que silenciaram Monique quando viva, percebe-se o tom de denúncia da triste realidade vivida pelas travestis na sociedade. Como acentua a autora em sua “introdução pra ninguém ler”: “Este livro eu escrevi como uma história de fadas, só que as fadas são fantasmas e falam uma linguagem crua, sensual e debochada. E quem não for debochado no inferior escondido dos seus fantasmas de fantasia, que não entenda, né?” (ORTHOF, 1988, p. 6).

Fechando o século XX, tem-se o romance *Nicola* (1999), de Danilo Angrimani, que narra a história de um professor universitário sisudo, casado e com filhos que tem uma vida secreta: quando se olha no espelho, vê uma mulher vagabunda e aventureira esperando para se manifestar. Com uma linguagem vigorosa explora a fluidez de gêneros e os conflitos da identidade de gênero. Assim, acompanhamos, ao mesmo tempo, a vida do professor, pai de família, marido – uma vida comum, sem nada chamando atenção e nenhuma pista do que se passa no computador e as aventuras de Nicola. Ela transita entre criatura e criador, mas também vê no espelho o vestígio do que se esconde entre as palavras que a constitui: “No espelho o rosto coberto pela barba, o cabelo em desalinho que mais parecia um chumaço de pelos crespos grudados no alto da cabeça [...]. O caminho estava aberto para a Vagabunda” (ANGRIMANI, 1999, p. 55).

No século XXI, tem-se um crescimento no número de personagens transvestigêneres. Segundo Luiz Henrique Moreira Soares e Rosiney Aparecida Lopes do Vale, em um mapeamento realizado entre os romances publicados entre 2000 e 2016 foram encontradas 39 obras que apresentam aproximadamente 50 personagens transvestigêneres. Contudo, apenas 18 aparecem como protagonistas e destes somente quatro também são narradores (SOARES; VALE, 2017). Em sua maioria, são personagens não-identificadas, apenas corpos que transitam anonimamente pelo mundo, uma espécie de figurante sem grande expressão para a narrativa, tratadas “como ‘criaturas’, seres anormais que transitam pelas ruas, de perfil ‘exótico’ e indecifrável” (SOARES; VALE, 2017, p. 92). É o que acontece em *Homens há muitos* (2003), de Francisco Salgueiro; *Morte nos búzios* (2006), de Reginaldo Prandi; *Concerto amazônico* (2008), de Álvaro Cardoso Gomes; *Cortina de Sangue* (2010), de Braz Chediak; *O cafuçu* (2012), de Marcos Soares e *Ultraje* (2016), de Marcelo Bossler.

Ao observar o conjunto das obras em que as personagens transvestigêneres possuem uma presença mais significativa, nota-se que a sua representação surge

ancorada em três imagens: 1) como um corpo morto; 2) como um corpo perigoso e criminoso e 3) como um corpo cujo único destino possível é a morte. Imagens que reiteram um imaginário social que marginaliza as corporalidades transvestigêneres ou as transforma em monstros, pois, segundo Jorge Leite, “o monstro representa uma categoria de pensamento, uma tentativa inteligível de classificar e orientar condutas em relação àqueles seres que a princípio escapam da inteligibilidade cultural” (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 562). Por isso diz Preciado (2020, p. 47), “em todos os lugares, o corpo trans é odiado, assim como fantasiado, desejado e consumido”.

No primeiro grupo, encontram-se as obras em que o corpo transvestigênera já começa a narrativa morto, tendo sido silenciado desde o início, retratando uma estatística ou servindo de mote para a construção de uma narrativa policial, como por exemplo, *Os demônios morrem duas vezes* (2005), de Fernando Pessoa Ferreira; *Berenice procura* (2005), de Luiz Alfredo Garcia Roza e *Boneca platinada* (2007), de Álvaro Cardoso Gomes. O que se percebe é o estranhamento causado pelas corporalidades transvestigêneres que as tornam seres estranhos, monstruosos, fora da humanidade e, por isso, corpos matáveis, uma vez que “a noção de humanidade não opera com a mesma força ou os mesmos pressupostos, ou seja, as mesmas regras que valem (e são reforçados) para o mundo dos humanos não são válidos para o universo dos monstros” (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 562).

O segundo grupo de imagens reforça o estereótipo da travesti criminosa, com uma personalidade assassina e perigosa. Nesse sentido, ora aparece indiciada pelo assassinato de alguém, como em *Crimes bárbaros* (2011), de Christian Petrizi, no qual a travesti Bárbara Taylor é responsabilizada pelo assassinato do renomado pediatra carioca Ricardo Lobato; ora está sendo perseguida e morta por forças policiais em meio a um cenário de prostituição, drogas e marginalidade total, como em *Me deixe morrer em Seattle* (2015), de Karen Schumacher.

Uma imagem recorrente trata da construção de uma espécie de ciclo de vida transvestigênera, abarcando o processo de autopercepção e de descoberta do desejo na infância, atravessado pela conturbada relação com a família; o papel da diáspora transvestigênera como possibilidade de vivência de sua identidade de gênero e a morte como único destino possível. Assim, em *A inevitável história de Letícia Diniz* (2006), de Marcelo Pedreira, mergulha-se na trajetória de Letícia, uma travesti do norte do país que decide abandonar a vida em Porto Velho e tentar a sorte no Rio de Janeiro, trabalhando

na prostituição. Ao mesmo tempo em que vive as noites de trabalho na avenida e as desilusões a cada programa, alimenta o desejo de amar e ser amada. Sonho que acaba por se revelar impossível, como ela mesma conclui em seu bilhete de despedida antes do suicídio.

Em *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), de Joca Reiners Terron, temos Cléo, a narradora-protagonista-defunta que procura costurar as lembranças de quem é e sua relação com o irmão gêmeo William que não vê há vinte anos desde o trágico acidente oculto por uma amnésia. Iniciando com a chegada de William ao Cairo em busca do “irmão”, a trama vai se construindo em torno do processo de redescoberta de quem se é, seja do taciturno e violento William em sua luta para saber o que realmente aconteceu com agora sua irmã, seja de Cléo e sua caminhada que começa com a descoberta de sua identidade de gênero e a cirurgia de resignação sexual até o recomeço no Cairo onde se apaixona, é transformada em cortesã e assassinada.

Narrado em terceira pessoa, o romance *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, narra a história de Renê, um frustrado e solitário recepcionista de um hotel do Balneário Camboriú e sua improvável amizade com Copi, uma travesti, profissional do sexo que sem família e sem destino vai sobrevivendo à prostituição e à solidão escrevendo pequenos textos a partir de fotos tiradas de sua polaroide. A escrita emerge como uma tentativa de suportar a dor de habitar a abjeção, o desprezo e a vida dura gerada pela falta de afeto e pela solidão. Mas os esforços foram inúteis, pois Copi opta pelo suicídio como forma de aplacar seu vazio existencial e a impossibilidade de ser feliz.

Já em *Sérgio Y. vai à América* (2014), de Alexandre Vidal Porto, Sandra nos é apresentada por um caleidoscópio de olhares organizados por Armando, seu psiquiatra que ao saber de sua morte e de sua transexualidade, começa a questionar-se como profissional por não ter percebido antes. É quando ele resolve ir a Nova York e refazer os passos de Sandra, desde a consolidação de sua identidade de gênero até sua realização pessoal e profissional. Entretanto, isso não impediu que ela fosse empurrada do quarto andar de sua casa por sua vizinha.

Vale ressaltar a dificuldade da mãe, do pai e até mesmo do narrador em chamar Sandra pelo seu nome, reconhecendo sua identidade de gênero: “para a gente, Sandra era Sérgio. O nome de quem eu pari era Sérgio” (PORTO, 2014, p. 174). Mesmo na conversa com a médica estadunidense responsável pela transição de Sandra, o narrador

afirma ter dificuldade em tratá-la no feminino e que se policiava o tempo inteiro nesse sentido. Isso se reflete no uso constante do nome civil ao longo de toda a narrativa, mesmo estando cômico de que Sandra é Sandra, inclusive em termos jurídicos. Talvez essa mesma dificuldade explique porque também lhe fora negada a capa do livro: “fui duas vezes ao cemitério visitar seu túmulo. ‘Sergio Yacoubin, 10/01/1988 – 02/02/2011’ é o que consta. Sandra não deixou registro de sua breve vida naquela lápide. Sandra nasceu Sergio e permaneceu Sergio depois de morta” (PORTO, 2014, p. 72).

Quando Elvira Vigna publica *Deixei ele lá e vim* (2006), tem-se a quebra desse ciclo da morte como destino. Narrado por Shirley Marlone, uma mulher trans, que tenta reconstruir sua identidade, através de fluxos de consciência intermináveis, do embate com os que se encontram em seu entorno, do apelo às memórias de sua vida e à observação das demais pessoas socialmente tidas como ajustadas sexualmente, mas que às escondidas se revelavam subversoras dos padrões heteronormativos, como os homens casados que a procuravam para programas enquanto lida com um crime do qual pode ser responsável. O que ela precisa é inventar um outro dia, enquanto busca o silêncio, a desimportância de um cotidiano banal e a possibilidade de ser feliz.

Em 2010, Luiz Biajoni publica *Elvis & Madona [uma novela lilás]*²⁵, baseado no filme homônimo de Marcelo Laffitte e nos leva a mergulhar, a partir de um narrador onisciente, no relacionamento afetivo-sexual da lésbica Elvis, uma motoqueira que quer ser fotógrafa e acaba trabalhando como entregadora de pizza, com Madona, uma travesti, cabelereira, performer em Copacabana que também já vivera da prostituição e já atuara em filmes pornôs. É justamente o amor dessas duas personagens insólitas no contexto da cisheterossexualidade compulsória que nos leva a refletir sobre a sexualidade, os papéis de gênero e os relacionamentos para além dos rótulos; ao mesmo tempo em que com humor e um olhar crítico desmonta certezas e flagra o contexto da violência urbana, do tráfico de drogas, da corrupção, da solidão e da discriminação. Assiste-se, pois, a um desejo consciente de liberdade das personagens que, imersas em misérias e solidão, tentam reinventar outros modos de existência, de relacionamento, de família e de felicidade.

²⁵Em 2021, para comemorar os dez anos da primeira edição da obra completados em 2020, a Editora Bazar do Tempo publica uma edição comemorativa com prefácio de Amara Moira e uma revisão crítica da linguagem, considerando os novos tempos.

O ciclo da morte também é quebrado em *Odara* (2011), de Márcio Paschoal. Narrado em primeira pessoa, o romance se debruça sobre a vida da furiosa e doce, triste e cativante Odara e sua busca pela felicidade no Rio de Janeiro, na Espanha ou no Xingu. Dona de uma personalidade multifacetada, ela constrói a narrativa de suas aventuras, dos encontros e desencontros nos quais não há heróis nem vilões, apenas seres humanos enfrentando as intempéries da vida. Um ponto interessante no romance é que a narradora abre espaço para que outros personagens falem sobre ela. Porém, na maioria das vezes, as versões não coincidem, colocando sob suspeita os acontecimentos já que o leitor questiona quem realmente estaria falando a verdade.

Livro performático que busca o perdão ao enfrentar, pelos meandros da memória, feridas adormecidas, materializadas na narrativa de uma perda, de um encontro. Eis o mote que movimenta *Luís Antônio – Gabriela* (2012), de Nelson Baskerville. Convém destacar que o livro se originou a partir de um espetáculo homônimo escrito e dirigido pelo autor em 2011, sua forma de reencontrar seu irmão mais velho Luís Antônio, posteriormente Gabriela. Guiado pela memória, o livro se constrói através de retalhos e fragmentos por meio dos quais o narrador traz à luz a vida de Gabriela, sua irmã mais velha e o incômodo que ela causava em toda a família, revelando as surras e as humilhações sofridas por não corresponder ao que se esperava de seu gênero designado ao nascer. Luís sai de casa. Nas ruas em plena Ditadura Civil-Militar, torna-se Gabriela e começa a fazer programas para sobreviver. Depois vai para a Europa e morre. O livro foi a forma usada pelo narrador para reencontrar sua irmã, para reencontrar um afeto que definiu sem morrer.

Na segunda década do século XXI, um maior reconhecimento das existências transvestigêneres desencadeia a construção de representações que rompem com estereótipos ou mesmo com certa exotização com a qual se revestiam os corpos transvestigêneres. Nessa perspectiva, temos *Supernormal* (2018), de Pedro Henrique Neschling, que “não é exatamente um livro sobre nós, pessoas trans, mas sobre uma personagem que, ao estranhar nossa existência, passa a estranhar a sua própria” (MOIRA, 2018b, não paginado). Assim, assistimos à caminhada de reencontro consigo realizada por Beto, um homem cis padrão que começa a questionar sua própria realidade, suas escolhas e o próprio significado de sua vida ao deparar-se com Helena, de quem era amigo na pré-adolescência e que agora é uma mulher trans. O romance fala sobre privilégios e preconceitos, sobre dois universos do mundo real que coexistem: um

diverso e receptivo e outro branco, cis e padrão ao mesmo tempo em que descortina a gritante bolha social que existe na nossa sociedade.

Também publicado em 2018, *Singular*, de Thati Machado volta-se para a história de Noah, um homem trans argentino que vive em Buenos Aires: “Meu nome é Noah, mas espero que vocês já saibam disso. Nasci em Buenos Aires, lugar onde vivo até hoje. Como vocês também já sabem, sou um homem trans, mas isso, no entanto, não é o que me define. Trata-se apenas de um detalhe como tantos outros” (MACHADO, 2018, p. 14). O livro, então, aborda o processo de transição, a relação com a família, bem como suas relações amorosas e sexuais até sua ida ao carnaval do Rio de Janeiro onde encontra Rafaella, uma ex-modelo brasileira que acabou deixando a profissão de lado quando engordou devido ao tratamento de endometriose que precisou fazer. Rafaella, agora uma estudante carioca de Biologia, está passando o carnaval em um apartamento com as “amigas” da época de modelo quando conhece Noah e se apaixonam perdidamente. Rafa mostra a Noah o amor e ele mostra-lhe que ela é linda do jeito que é.

Importante voz do romance histórico de autoria feminina na contemporaneidade, Eliana Alves da Cruz traz a lume Vitória, uma travesti negra que se prostituía no Brasil colônia, sendo denunciada à inquisição. Eis o mote principal de *Nada digo de ti, que em ti não vejo* (2020). A narrativa se passa no ano de 1732, no trânsito de personagens entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, centrada na figura de Vitória que tendo sido sequestrada e escravizada conquistada, com muita luta, a liberdade e vive senhora dos próprios desejos, destemida, numa terra habitada por muito preconceito e violência. Além dos segredos de Vitória, a trama também gira em torno de cartas que ameaçam expor toda a hipocrisia de uma sociedade que se estruturava a partir da opressão, da perseguição e da violência.

Ainda na perspectiva de uma representação empática de sujeitas e sujeitos transvestigêneres, André Timm em seu *Morte sul Peste oeste* (2020) parte da noção de exílio, seja o exílio derivado da necessidade de deixar o seu país de origem; seja o exílio do corpo-território, para dar vida a duas personagens que, embora diferentes, guardam em si a voragem dos sobreviventes. De um lado, tem-se Dominique, um exilado haitiano que vem tentar a vida no Brasil para poder salvar os que ama depois de um terremoto que destruiu seu país e tirou-lhe a filha; do outro, a empoderada Brigitte, uma menina trans que aos treze anos precisa sobreviver ao regime de abusos sofridos quotidianamente, ao mesmo tempo em que se vê responsável pela mãe que a cada dia se

afunda nas drogas. Um pai sem uma filha... uma filha rejeitada pelo pai... talvez seja este sentimento que estabelece a conexão entre esses dois destinos quando suas travessias surpreendentemente se cruzam. É um romance que nos faz pensar sobre perdas e sonhos, riscos e buscas. E, sobretudo, sobre afetos.

Contudo, se a literatura brasileira contemporânea já começa a rasurar modos consagrados de representação de pessoas transvestigêneres, isso ganha novos contornos quando elas empoderam-se da escrita e passam a inscrever no *corpus* da literatura imagens de uma autorrepresentação, na qual as corporalidades transvestigêneres deixam de ser o corpo do outro para se impor como sujeita/sujeito-transvestigênera que se descreve a partir de uma subjetividade própria vivida como pessoa transvestigênera na sociedade brasileira.

Nesse sentido, a escrita de pessoas transvestigêneres, assim como aponta Conceição Evaristo acerca da escrita de autoria negra, “para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento que abriga todas as lutas. Toma-se *o lugar da escrita*, como direito, assim como se toma *o lugar da vida*” (EVARISTO, 2005, p. 54). Para Leocádia Chaves, trata-se de obras literárias “cujas ‘poéticas’, em sua maioria, nascem a partir da perspectiva trans, confirmando a sua potência revolucionária – conceitual e estética – em contraposição às hegemônicas ‘poéticas’ cis” (CHAVES, 2021, p. 22). Realiza-se, portanto, uma fratura no olhar hegemônico cisheteronormatizador das corporalidades e subjetividades transvestigêneres.

Assim, a partir de 1980 surgem as primeiras autobiografias escritas por pessoas transvestigêneres que articulam a dimensão autobiográfica e vivencial com o caráter narrativo da experiência que remete tanto a um passado que impõe sua marca, quanto ao presente materializado no ato de contar. A experiência, aqui, é o trabalho em que a subjetividade é construída através das relações materiais, econômicas, interpessoais, efetivamente sociais e em longo prazo histórico, cujo efeito é a constituição de sujeitas e sujeitos como entidades autônomas e fontes confiáveis do conhecimento que provém do acesso ao real (LAURETIS, 1992). Constrói-se uma espécie de espaço biográfico onde se entrelaçam narrativas do “Eu” desejosas de externar a maneira com vivem a própria identidade ao mesmo tempo em que revelam o impacto disso no mundo a sua volta.

Ruddy Pinho é a primeira pessoa transvestigênera a publicar um livro, construindo uma produção variada que inclui poesias, contos, crônicas e duas

autobiografias: *Liberdade ainda que profana* (1998) que foca na infância em Minas Gerais até os dez primeiros anos de sua transição no Rio de Janeiro e *Nem tão bela, nem tão louca* (2007) que explora suas vivências como mulher trans a partir da virada do século.

Amara Moira (2018c) defende que há duas fases distintas em sua produção literária: a primeira engloba a poesia de *Eu, Ruddy* (1980), *O sabor do cio* (1981) e *Certos movimentos do coração* (1988) e as crônicas de *Quando eu passo batom me embriago* (1983) e se centra nas experiências anteriores à transição; a segunda é marcada por uma prosa menos comportada, com maior profundidade nas reflexões sobre si mesma e sobre o mundo. Para a pesquisadora, nessa fase, encontramos a melhor obra da autora: a autobiografia *Liberdade ainda que profana*. Aqui, além das duas autobiografias já citadas também há os contos de *In...confidências mineiras e outras histórias* (1999). Em seu conjunto, “Ruddy fala de si, mas ao falar de si também fala do que não é ela, do que não é trans, eis o maior valor de sua escrita” (MOIRA, 2018c, p. 5).

Em 1982, é publicado *A queda para o alto*, de Herzer, que, com seus poemas e depoimentos, materializa uma escrita de si, ao mesmo tempo em que realiza uma denúncia da violência enfrentada por menores em situação de cárcere. Convém destacar que mesmo sem dizer o termo transexual, ele sempre se trata por Anderson e no masculino, reiterando o reconhecimento que tem de si mesmo e como isso remete ao que hoje podemos pensar em termos de transmasculinidades. Mesmo sem abordar diretamente a terminologia ligada a transgeneridade, Herzer, ao empreender a primeira autobiografia escrita por uma pessoa transvestigênera, abre caminho para as duas que se seguiram cujas narrativas, defende Chaves (2021), criam estrategicamente uma espécie de roteiro de anamnese por meio do qual articulam suas experiências com as questões que atravessam as vivências transvestigêneras ao mesmo tempo em que parecem mais cômicas do que representavam ao enunciarem sua própria condição: sujeita/sujeito-transvestigênera pelo olhar de si mesma.

Desse modo, em *Erro de pessoa – Joana ou João?* (1984), de João W Nery, narra-se sua trajetória da infância até a cirurgia de redesignação sexual. Trinta anos depois, ele faz uma releitura de sua própria história, publicando *Viagem solitária* (2011) que revisita e amplia a anterior incluindo sua experiência com a paternidade. Com um objetivo de vida bastante claro: a luta pela liberdade de gênero, ele transformou sua trajetória em inspiração para muitas outras pessoas transvestigêneras, além de pensar a

transgeneridade e o direito de se afirmar não só como transvestigênera, mas também como homem. Em outras palavras, “o seu gesto de rebeldia literária, no escuro do seu tempo, produziu uma escritura que tanto confirma a sua existência subjetiva e física como também a de outras e outros que acreditava existir” (CHAVES, 2021, p. 54).

De alguma forma, essa problematização na perspectiva das mulheres trans será proporcionada por *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual* (1985), de Loris Audreon. Nela, ao registrar sua trajetória do nascimento até a experiência de viver em desacordo com as normas, ela faz uma reflexão sobre o que faz alguém ser homem ou ser mulher. É importante destacar que a autora possuía mais elementos que permitiam pensar sobre sua condição. Não à toa ela dedica o livro aos doutores Roberto Farina, médico brasileiro responsável pela primeira cirurgia de redesignação sexual no Brasil, e Harry Benjamin, médico alemão erradicado nos Estados Unidos, responsável pelos primeiros estudos que irão inventar a transexualidade como patologia diagnosticável e passível de tratamento. Aqui, a otimização do espaço narrativo realiza-se em prol da defesa do direito à existência transexual.

Outro importante relato feito por uma mulher trans vem à luz no Brasil em 1995: trata-se de *Princesa*, de Fernanda Farias de Albuquerque em coautoria de Maurizio Jannelli. São as memórias de uma mulher trans paraibana presa na prisão romana de Rebibbia, registradas por um intelectual italiano ex-integrante da Brigadas Vermelhas enquanto ambos estavam presos. Publicada inicialmente em italiano em 1994, é uma obra de difícil classificação em virtude de seu processo de elaboração, edição e publicação. Mas, afinal, de que trata *Princesa*? Para Amara Moira, a obra trata

do corpo como prisão (na já clássica metáfora com que tentam nos explicar, apreender, o famoso “nascer em corpo errado” como se houvesse “certo”) à prisão do corpo em Rebibbia. Um corpo que nunca coube em padrões, corpo que nunca coube no armário, narrando em minúcias as experiências de cunho sexual, aos milhares, sempre no limite entre a sensação de prazer (o prazer possível, momento em que encontrava o mínimo de afeto e reconhecimento) e a consciência da violência vividas na infância e na adolescência nas mãos de meninos mais velhos e homens adultos, os mesmos que em público a humilhavam (MOIRA, 2018d, p. 04).

No século XXI, há um crescimento das produções literárias transvestigêneras graças não só às conquistas da comunidade, ao crescimento expressivo de profissionais e intelectuais transvestigêneros e a um maior acesso à universidade; mas também graças ao descentramento dos meios de publicação com o surgimento de editoras menores,

bem como de editoras voltadas para públicos mais específicos que possibilitou oportunizar a publicação de escritoras e escritores transvestigêneres, inserindo-as/os no mercado. Além das publicações coletivas que crescem e oportunizam a circulação desses textos.

Convém destacar que a compreensão de que a literatura é “uma instituição” (DERRIDA, 2018, p. 49) leva-nos a inseri-la em um contexto mais amplo: o mundo da literatura ou o campo literário, para usar o conceito de Pierre Bourdieu (2005). Pensar o mundo da literatura é entender que se trata de um sistema cujo funcionamento depende de uma série de atividades e pessoas que se entrelaçam para que a obra literária seja como ela é; bem como que ele se constitui em uma rede de relações marcadas por “lutas de todo tipo – políticas, sociais, nacionais, de gênero, étnicas” (CASANOVA, 2005, p. 66) que impactam tanto nos mecanismos de reconhecimento e legitimação de seus agentes, quanto na reflexão acerca dos critérios de valoração, entendendo de onde vêm, a que e a quem servem. Afinal, “o significado do texto literário se estabelece num fluxo em que as tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas, e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanece em aberto” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12).

Além disso, no que tange às pessoas transvestigêneres, a questão ainda é atravessada pelo reconhecimento social de suas identidades de gênero. Antes mesmo de reivindicar-se escritor/escritora, precisam reivindicar sua existência. Se, segundo Nuria Peist Rojzman (2005), a consagração de um artista é medida não só por meio da venda de suas obras, mas também pelo seu reconhecimento social; no que se refere às pessoas transvestigêneres, isso é antecedido por uma luta pelo reconhecimento de suas vidas, de suas existências como humanos, deslocando-se da zona de abjeção a que são relegadas.

É justamente esse jogo em que valores, regras e relações de poder são acionados que irá delinear o que Pierre Bourdieu denomina de campo literário, um “espaço de relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes” (BOURDIEU, 2005, p. 244) e cuja dinâmica centra-se na luta desencadeada pelo jogo das posições no seu interior. Por isso, ele emerge como “um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam, ao mesmo tempo que é um campo de lutas de concorrência que tende a conservar ou a transformar o campo de forças” (BOURDIEU, 2005, p. 262-263). Por isso, afirma Virgínia Maria Vasconcelos Leal, “a possibilidade de mudanças externas ao campo literário provocam alterações nas

posições de seus agentes, ao permitir a chegada de novos produtores e de novos consumidores no espaço social é questão fundamental” (LEAL, V., 2011, p. 388).

Em outras palavras, o movimento do campo é o jogo que se realiza entre as posições dos agentes e as tensões que brotam daí. No caso da literatura, é esse jogo que permite dizer o que é o literário e quem é escritora e escritor, ou mais especificamente, permite consagrar, legitimar, reconhecer produto e produtores. Assim, “a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para conhecer e reconhecer como tal” (BOURDIEU, 2005, p. 259).

Desse modo, à medida que os grupos marginalizados empoderam-se da escrita e insere-se no campo literário, há a busca por uma maior autonomia nos processos de publicação e circulação das obras. Publicar, mais do que tornar um livro disponível para o público, é torná-lo conhecido, “visível para ele e atraindo um *quantum* suficiente de sua atenção para encorajá-lo a comprar o livro e talvez até mesmo lê-lo [...] em um mundo onde escassa é a atenção, não o conteúdo” (THOMPSON, 2013, p. 28). Por isso, as editoras empregam uma série de estratégias de marketing e publicidade no esforço de chamar a atenção dos leitores-consumidores. Além disso, o prestígio de algumas editoras no campo literário agrega valor ao autor e à obra. “Uma editora que tem sua reputação estabelecida pela qualidade e pela confiabilidade de seus lançamentos é uma editora na qual agentes, livreiros e até mesmo leitores tendem a confiar” (THOMPSON, 2013, p. 14). O prestígio galgado permite, por meio do acúmulo de capital simbólico²⁶, legitimar obras e autores, principalmente quando se trata de autoras e autores estreados.

Quando observamos o mercado editorial brasileiro na contemporaneidade, nota-se que, de um lado, tem-se a presença de grandes corporações editoriais como, por exemplo, a Companhia das Letras, a Intrínseca, a Record, a Rocco, que hoje desenvolvem políticas editoriais que abrem espaços para as novas vozes, atentas às demandas do leitor-consumidor contemporâneo que busca por maior representatividade no tocante à autoria e às temáticas abordadas; por outro, nas últimas décadas, a busca por novas

²⁶ Empregou-se aqui o termo capital simbólico na perspectiva proposta por Pierre Bourdieu, para quem o capital simbólico é, na verdade, um efeito da distribuição das outras formas de capital em termos de reconhecimento ou de valor social dos agentes do campo, é “poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento” (BOURDIEU, 2004, p. 129).

alternativas de publicação, desencadeadas pelas vozes que tinham dificuldades de publicar nas grandes editoras, fez emergir as editoras independentes, “um seguimento editorial menor do ponto de vista financeiro, porém com uma grande importância intelectual e política” (NOËL, 2018, p. 11) e que traz uma abordagem com implicações e condicionantes políticas, econômicas e culturais.

É justamente nesse campo que se enquadram editoras como a *Padê editorial*, *Nega Lilu* e *Jandaíra* focadas em autores e autoras negras e dissidentes; *Hoo editora*, voltada para autores e para a temática LGBTQIA+; *Patuá*, alternativa para autores e autoras que não encontram espaço nas grandes editoras, dentre outras. Como se pode perceber, as editoras independentes, como aponta Virgínia Vasconcelos Leal ao analisar a entrada da *Editora Malagueta* no campo literário brasileiro, apresentam “uma proposta de atuação política e de visibilidades de escritores [e escritoras] e de temáticas específicas” (LEAL, V., 2011, p. 388), agregando vozes, outrora não autorizadas ao mercado editorial, principalmente as estreadas e aquelas cujas temáticas ainda incomodam a sociedade moderno-colonial generificada, racializada, capacitista e cisheteronormativa.

Além disso, é importante destacar a presença dos financiamentos coletivos empreendidos por escritoras e escritores que empregam os *crowdfunding* de livros através de blogs como o *Benfeitoria* e o *Catarse* para implementar seus projetos literários, possibilitando a publicação e circulação de suas obras. No que tange à produção de pessoas transvestigêneres, tem destaque, desde sua criação em 2016, “A Academia Transliterária²⁷”, um coletivo de artistas travestis, transexuais, transgêneros e de pessoas cisgêneras próximas à pauta que investiga estratégias, estéticas e linguagens artísticas para difusão e protagonismo da arte e cultura transvestigênera e periférica. Ela é formada por artistas de diversas áreas: artes visuais, artes plásticas, teatro, performance, música, escrita, audiovisual, produção cultural e pesquisa. Além de desenvolverem ações performáticas, artísticas, literárias, também produzem material educacional, oficinas e palestras. Eis, o cenário que vem impactando a cena literária no que tange à abertura para uma maior proliferação de obras transvestigêneres no contexto brasileiro.

²⁷Site: <https://academiaintransliteraria.wordpress.com/> Redes sociais:instagram: @academiaintransliteraria e [Academia TransLiterária - Página inicial | Facebook](#)

Assim, por um lado, mantém-se a tradição das escritas de si nas quais o retrato do eu aparece, em suas diversas acentuações, como uma posição dialógica em constante desdobramento em direção à outridade de si mesmo. É o que acontece em *Olhares de Cláudia Wonder: crônicas e outras histórias* (2008), de Cláudia Wonder; *Eu trans: a alça da bolsa, relatos de um transexual* (2014), de Jordhan Lessa; *Meu nome é Amanda* (2016), de Amanda Guimarães; *Velhice transviada: memórias e reflexões* (2019), de João W. Nery; *Eu, travesti: memórias de Luísa Marilac* (2019), de Luísa Marilac e Nana Queiroz; *Transradioativa* (2020), de Valéria Barcelos. Numa multiplicidade de relatos, suscetíveis de enunciação diferente, em diversos registros, essas obras vão construindo uma urdidura que opera simultaneamente como testemunho, arquivo e documento tanto para as narrativas individuais, quanto para as de uma coletividade.

Por outro, vê-se que seus ecos encontram repouso na poesia pessoal, subjetiva e confessional. Ela que permite manifestar imagens em relação a si mesmo e ao outro de forma mais complexa, dotada de um maior poder de comunicação ao fazer do ritmo e das imagens suas ferramentas de construção do real. Mas, ela também pode tomar uma postura mais filosófica, mais reflexiva e questionadora diante do ser humano e do mundo seja ele o geral, seja o particular de quem escreve.

Os traços de uma poesia lírica mais centrada nessa escrita de si aparecem em *Periférica* (2017), de Kika Sena; *De trans pra frente* (2017)²⁸, de Dodi Leal; *Abra* (2017), de César R. Pontual; *Sapa profana* (2018), de Raíssa Éris Grimm; *EP* (2018), de Preto Téio; *Sal a gosto* (2018) e *Com mãos atadas e como quem pisa em ovos* (2021), de Esteban Rodrigues; *Amar devagarinho* (2018), de Bruno Santana; *Molhado de vermelho: poemas da transição* (2018), de Guilherme Almeida; *Segunda Queda* (2018), de ave terrena alves; *Mem(orais): poéticas de byxa-travesty preta sem cortes* (2019), de Luna Souto Ferreira; *Ritmo da margem* (2019), de Marcela Trava, *Antes que seja tarde para se falar de poesia* (2019), de Tom Grito; *Transespírito* (2020), de mel brevacqua; *Segunda pele* (2021), de Isis Florescer; *Na fronteira* (2021), de Carline. Já a poesia filosófica ecoa em *Libertê: poesia, filosofia e transantropologia* (2018) e *Phóda: poesia, filosofia e sexualidade* (2019), de Atena Beauvoir; *Escuiresendo: ontologias poéticas* (2020), de Abigail Campos Leal.

²⁸O livro ganha uma segunda edição em 2022. Como afirma Dodi Leal, “minha sensação ao lançar e relançar ‘De trans pra frente’ é que eu pego meu próprio corpo com as mãos e me lanço para novas topografias” (LEAL, 2022).

A prosa de ficção, por sua vez, é marcada pela busca de novas formas de dizer, gerando um processo de experimentação que brinca ora com a forma; ora com a linguagem; ora com o conteúdo. Emerge, pois, uma prosa marcada pelo hibridismo, por uma escrita performática, na qual a arte contamina o político e vice-versa ao mesmo tempo em que há uma preocupação com a inventividade, com o fazer literário. Como afirma Amara Moira, “quanto mais vamos assegurando nossos espaços, mais vamos lançando voo em direção a outras experimentações” (MOIRA, 2019b, p. 247).

É o que desponta em *Metanfetaedro* (2012), de Alliah; *E se eu fosse puta* (2016)²⁹ e *Neca +20 poematos travessos* (2021), de Amara Moira; *O sexo dos tubarões* (2017), de Naná DeLucca; *Van Ella Citron* (2017) de Bruna Sofia Morsch; *Piroclastos* (2018), de Lázaro; *Contos transantropológicos* (2017), *Contos transantropofágicos* (2021), *A segunda humanidade* (2022) e o romance espírita *Alma amiga* (2022), de Atena Beauvoir; *A revolta dos feios* (2018), de Luana Morena; *Bricolagem travesti* (2019), de Maria Léo Araruna; *Fantásticos excrementos: três histórias eróticas* (2021), de Éster Wolff; *Esse sangue não é de menstruação, mas de transfobia* (2021) e *Mais uma casa de bonecas* (2022), de Maria Lucas; *Medyuna* (2021), de Lia Lopes; *Vila Mathusa* (2022), de Zênite Astra.

Ainda se destacam as incursões pelo teatro com as *Primeiras Obras* (2009), de Luh Maza; *Perfodrama de Leonarda Gluck: literaturas dramáticas de uma mulher trans* (2016), de Leonarda Gluck; *Manifesto Transpofágico* (2021), de Renata Carvalho; *As mulheres dos cabelos prateados* (2022), de Ave Terrena; *Jango Jezebel: onde estavam as travestis na ditadura?* (2022), de Helena Vieira e Noá Bonoba. No mundo dos quadrinhos e das artes sequenciais têm-se *Muchacha* (2010), *Modelo Vivo* (2016) e *Manual do Minotauro* (2021), da Laerte Coutinho; *Transistorizada* (2018), de Luiza Ramos; *Pequenas felicidades trans* (2019), de Alice Pereira; *Cartas para ninguém* (2019) e *Então você quer escrever personagens trans?* (2021), de Diana Salu; *Monstrans: experimentando horrormônios* (2021), de Lino Arruda; *Histórias quentinhas sobre existir* (2021),

²⁹Em 2018, a obra ganhou uma nova edição, contudo em virtude de pressões do mercado editorial sofreu mudança em seu título inicial que passou a ser grafado: *E se eu fosse pura*, “com um 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 mais apropriado, em se tratando do conteúdo, mas *E se eu fosse pura*, veja bem, chega a ser ainda mais pecaminoso que o outro. Dois títulos, e fica a seu critério escolher por qual dos dois chamá-lo” (MOIRA, 2018). Em 2022, a obra é traduzida para o espanhol – *Y si yo fuera puta* – por Lucia Tennina, sendo publicada na Argentina pela Mandacaru Editorial.

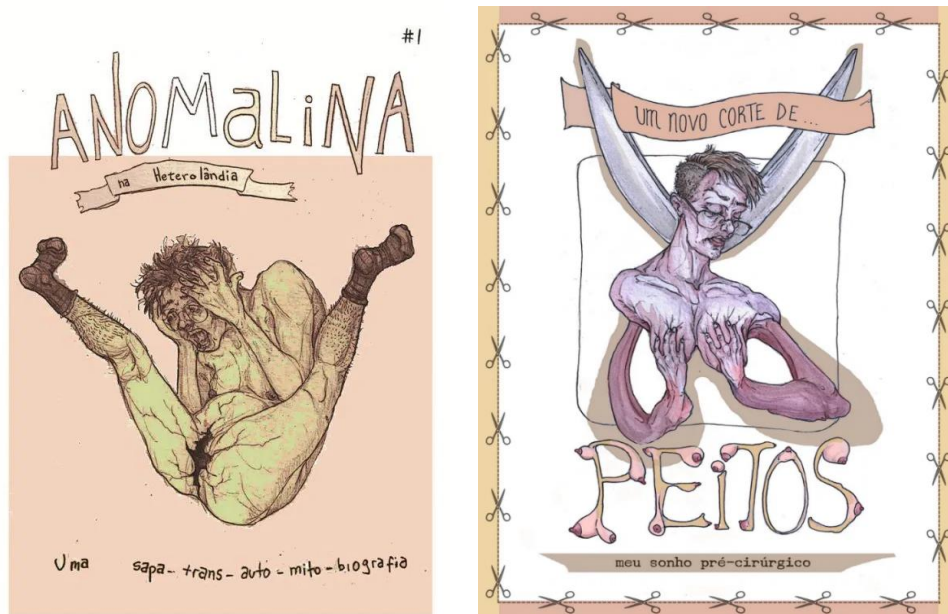
coletânea organizada por Ellie Irineu; *Cisforia: o pior dos dois mundos* (2022), de Lino Arruda e Lui Castanho. Para deleite, segue uma rapidinha de Luiza Ramos e um pouco dos experimentos de Lino Arruda:

FIGURA 1 – Transistorizada rapidinhas: Luiza Lemos



Fonte: <https://medium.com/siteclocktower/transforme-se-dda21e130029>

FIGURA 2 – Zines: Lino Arruda



Fonte: <https://linoarruda.com>

Convém destacar também a importância das publicações coletivas através de coletâneas seja as específicas voltadas apenas para pessoas transvestigêneres como *Nós*

trans: escrituras de resistências (2017), organizada por Maria Léo Araruna; *Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários* (2017), organizada pelo Cursinho Popular Transformação; *Coletânea transliterária* (2019), organizada por JoMaka; *Transliterações* (2020), organizada por Stephan Martins; *TRANSformação* (2021), organizada por Edilaine Cagliare; *Transmasculinidades negras: narrativas plurais em primeira pessoa* (2021), organizada por Bruno Santana, Leonardo Morjan Britto de Peçanha e Vércio Gonçalves Conceição; *Corpos transitórios: narrativas transmasculinas* (2021), organizada por Bruno Pfeil, Nicolas Pustienick e Nathan Victoriano; seja aquelas voltadas para a comunidade LGBTI+³⁰ como *A resistência dos vaga-lumes* (2019), organizada por Cristina Judar e Alexandre Rabelo; *Toda forma de amor* (2019), volumes 1 e 2, organizadas por Edilaine Cagliari; *Violetas, unicórnios & rinocerontes* (2020), organizada por Cláudia Dugim. Construções coletivas que lutam e constroem novas possibilidades de existência. Como afirma Maria Léo Araruna, no texto de abertura de: *Nós trans: escrituras de resistências*,

somos feitas/os de batalhas, cicatrizes, expulsões, disforias
Somos consumidas/os pela
vontade,
criatividade,
persistência
emancipação
somos multidão
Resistimos
(ARARUNA, 2017, p. 12)

Além disso, é fundamental destacar o crescimento e a importância do *slam* que vem contribuindo para o desenvolvimento da poesia em espaço público. Também conhecido como *Slam poetry*, nasceu em meados dos anos 1980 em Chicago, sendo herdeiro da tradição da poesia falada estadunidense, recebe influências da *performance art* dos anos 1960, sendo associado, principalmente em Nova Iorque, à cultura do *Hip Hop*. Como prática diaspórica, espalha-se pelo mundo. Em linhas gerais, o *slam* é uma batalha de poesia falada, estruturada, apesar de pequenas variações, em cinco regras principais: 1) os competidores têm três minutos para apresentar sua poesia autoral e inédita, sem auxílio de adereços de cena ou acompanhamento musical; 2) a poesia é julgada pelo público e por um júri composto por cinco pessoas selecionadas

³⁰ Embora haja um enorme debate sobre a sigla para designar as dissidências sexuais e de gênero, sigo a proposta de Renan Quinalha como uma forma de uniformizar seu uso neste trabalho: QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+**: uma breve história do século XIX aos nossos dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

aleatoriamente na própria plateia; 3) as notas vão numa escala de zero a dez, sendo que a maior e a menor são descartadas de modo que a nota final resulta das três notas restantes; 4) a/o poeta passa por três rodadas, tendo que apresentar uma nova poesia a cada uma; 5) consagra-se campeã e campeão da noite quem conseguir vencer as três rodadas.

Constrói-se, dessa forma, uma cena cultural no espaço público que representa a afirmação de um lugar de fala para os grupos marginalizados, bem como um lugar de desenvolvimento de uma corporalidade política. Ao observar as performances poéticas nota-se que esse corpo-político é composto tanto pelo caráter de protesto contra aspectos e membros da política institucional quanto pela articulação da luta de diversas minorias. Tons passionais e de protesto são comuns (SOMERS-WILLETT, 2005), o que confere aos *slammers* um status de ativistas, mesmo que apenas manifestado em forma discursiva. Além disso, ao se alimentar de uma atmosfera de contracultura e de disseminar a poesia em lugares não convencionais, o *slam* torna-se não só um espaço democrático, mas também de livre exercício do pensar e refletir a realidade. Nesse sentido, Daniela Silva de Freitas argumenta que

No *slam poetry*, a poesia deixa o ambiente acadêmico, abandona os circuitos tradicionais de curadoria e produção de sentido, flerta com a canção popular e torna-se uma prática coletiva e, como tal, se estabelece no limite entre o oral, o escrito e o visual, fazendo da performance um elemento central. O significado dos poemas se constitui tanto através da narrativa em primeira pessoa sobre a experiência do/a *slammer* (narrativa que ele/a escreve e, desejavelmente, memoriza antes do evento, raramente improvisa como nas batalhas de *MC's*), da voz e do corpo do/a poeta, quanto da relação com a voz, o corpo e as histórias do público que ouve (FREITAS, 2020, p. 3).

Como se pode observar, o *slam* é a um só tempo uma forma específica de poesia e um espaço público onde narrativas e identidades são negociadas. Não à toa, seus temas abordam o cotidiano e as questões contemporâneas que inquietam as pessoas diante de si e do mundo. Segundo Freitas (2020), o *slam* chega ao Brasil em 2008 com o ZAP!Slam (abreviação para Zona Autônoma da Palavra), organizado por Roberta D'Ávila, no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, no Bairro Pompeia em São Paulo. Contudo, só começa a ter uma projeção nacional quando ela participa como finalista da Copa do Mundo de Poesia *Slam* na França em 2011. A partir daí, espalha-se pelo Brasil sendo apropriado pela periferia urbana das principais cidades do país como um espaço onde

suas vozes invisibilizadas são ouvidas, por isso, questões de gênero, raça e etnia, urbanização dominam as competições nacionais.

Dentre os vários espalhados pelo país, gostaria de destacar o *Slam* Marginalia de São Paulo, fundado em 2018 por Abigail Campos Leal e Júlia Bueno, um coletivo voltado para pessoas transvestigêneres, não binárias e queer, um espaço de reconhecimento que valoriza a arte marginal e questiona os padrões cisgêneros. É um local de troca, fortalecimento, afeto, sexualidade e resistência para os corpos dissidentes. Atualmente, além de Bibi e Júlia, o *Slam* conta com mais dois organizadores: Caru e Preto Téo. Em um rápido voo pela cena do *Slam* nacional de autoria transvestigênera, vêm se destacando importantes nomes como Tom Grito (RJ), Valentine Pimenta (RJ), Preto Téo (SP), Kika Sena (DF), Piê Poeta (MG), Ari Ex (SP), H TA (SP), Bixarte (PB).

Ao contemplar essa cartografia, notamos que, é na escrita e na voz das pessoas transvestigêneres que se desenham novos perfis na literatura brasileira contemporânea tanto do ponto de vista do conteúdo como no da autoria e que tal transformação está profundamente marcada pelo lugar sociocultural no qual as pessoas transvestigêneres se colocaram para produzir seus escritos, uma contra-voz à fala literária construída nas instâncias moderno-coloniais de poder.

CON-TEXTO

Como se pôde perceber, o surgimento da sujeita e do sujeito descentradas da Era Farmacopornográfica contribuiu não só para a emergência dos grupos marginalizados que conquistaram espaços onde puderam fazer-se ouvir ao mesmo tempo em que passaram de objeto/objeto a sujeita/sujeito da representação; mas também para a consolidação da literatura como um campo de construção política do outro.

Stuart Hall (2016) aponta que as imagens construídas pela cultura possibilitam compreender como funciona o mundo em que vivemos, pois elas apresentam realidades, valores, conceitos, identidades, crenças. A partir de Hall avança-se para a ideia de que a representação emerge como um ato criativo por meio do qual damos sentidos aos constructos sociais que formatam o que se vem chamando de realidade. No entanto, esse processo de dar sentido só ocorre graças aos objetos culturais por meio dos quais se constroem discursos que, por um lado, regulam condutas, inventam ou edificam

identidades e subjetividades; por outro, definem o modo como tais objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados.

Por esta razão, a representação torna-se um ato criativo não só porque conecta sentido e linguagem à cultura; mas também porque promove processos de desvelamento do mundo ao dar materialidade à cosmopercepção de sujeitas e sujeitos sobre si e sobre o universo social em que estão inseridos através da linguagem. Por isso, afirma hooks (2019a), é evidente que o campo da representação permanece um lugar de luta quando examinamos criticamente as representações de sujeitas/sujeitos-transvestigêneres na literatura. Daí a necessidade de erguer a voz, tornar-se sujeita e sujeito da própria narrativa para que se possa escapar da estratégia colonial de encerrar as dissidências como um outro, visto apenas da perspectiva do homem branco, heterossexual, moderno/colonial, de classe média alta, capacitista e cisgênero.

Assim, a literatura transvestigênera parte da consciência de que a literatura é um território de intervenção política e, ao ser responsável pela própria representação, as pessoas transvestigêneres geram um espaço no qual suas vivências elaboram novas histórias, rejeitando a história única³¹ a que, durante muito tempo, foram relegadas. Como consequência, transformam não só as imagens, mas também constroem novas epistemologias. Desse modo, é fundamental destacar como mulheres e homens trans, pessoas trans não-binárias e travestis vêm usando a literatura para contar suas narrativas seja a partir da poesia; seja através das narrativas do eu ou de outras experimentações estéticas, dos gêneros literários e da linguagem que, como vimos, vêm crescendo no cenário da literatura brasileira contemporânea. Ao contarem suas histórias, ao narrarem o mundo que veem e vivem, tornam-se, portanto, vozes orquestradas para a resistência e para a mudança, ao mesmo tempo em que provoca uma reflexão mais profunda sobre as interfaces entre literatura e política.

Diante disso, então, perguntei-me: como a corpa-política³², que caracteriza as dissidências, se expande no corpo da escrita, transformando a palavra em palavra-ação

³¹ “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história.” (ADICHIE, 2019, p. 34). Daí a importância de que as histórias sejam transmitidas por quem está inserida nelas, para assim validá-las. Narrativas podem destruir a dignidade de um povo, desumanizando-o, mas também podem restaurar essa dignidade perdida.

³² Caríssima leitora e caríssimo leitor, vocês irão se deparar neste prólogo com os termos corpa e corpa-política, conceitos-chave para a construção de minha argumentação, por isso, não se preocupe, pois os definirei no primeiro ato. Por enquanto, peço sua compreensão e paciência. Logo sua curiosidade será sanada. Sigamos...

ao construir uma obra literária na qual estão imbricados o estético, o político e a dissidência ao mesmo tempo em que configura uma narrativa transvestigênera brasileira contemporânea?

É claro que nossa questão principal provoca outras importantes inquietações: considerando que a experiência transvestigênera é marcada pelo corpo, seria possível pensar em uma escrita performática que gera impactos políticos e estéticos na narrativa transvestigênera? Como criar para si uma corpa-política e como ela se relaciona com as noções de autoria e representação, conceitos-chave quando se pensa a cena literária e quem pode falar nela? De que modo, ao se apropriar da escrita e da literatura, escritoras e escritores transvestigêneres fissuram os processos de criação de imaginários outros ao mesmo tempo em que consolidam uma escrita encarnada, uma transescrita? Isso, sem perder de vista a condição das corporalidades transvestigêneras que lutam para existir socialmente tendo reconhecidas as suas identidades de gênero e tendo garantido seu direito à vida, aspecto fundamental para se constituir autora e autor, bem como para explicar “a evolução das formas poéticas, a estética das narrativas e a conexão de ambas com o mundo político, econômico e social” (CASANOVA, 2005, p. 67).

Com essas provocações em mente, propõe-se, aqui, analisar as estratégias estéticas e políticas mobilizadas pela narrativa de autoria transvestigênera brasileira contemporânea ao deslocar a corpa-política para o corpo da escrita no processo de tornar-se sujeita e sujeito de sua própria representação, consolidando uma escrita performática, uma escrita-devir que chamaremos de transescrita, uma reelaboração dos modos de apreensão do mundo e do corpo como lugar de produção de conhecimento.

Na literatura transvestigênera, o texto literário emerge como um território político onde a corpa torna-se apreensível no corpo da escrita ao acionar mecanismos como a experimentação, a escrita de si, a afetividade, a hibridização e a política da desorientação para desenvolver um processo criativo em que já não é mais possível separar a performance artística materializada na escrita-corpo de sua performatividade de gênero. O corpo e a performatividade de quem escreve expande-se no corpo da escrita, torna-se mote de sua produção artística, impactando no poder criativo e na mobilização de recursos estéticos e políticos por meio dos quais a inscrição do corpo na escrita promove um percurso que vai da performatividade do gênero a uma transescrita, ao mesmo tempo em que fixa a escrita como um ato político de resistência e existência. Por isso, declara Sofia Fávero,

eu apenas escrevo. Talvez sequer descobramos o que fazer também. No entanto, persistimos. No entanto, transicionamos. No entanto, nos apaixonamos e permanecemos em busca dessas forças vitais. [...] O agora [...] é o tempo que temos para seguir testando. São os ecos do presente que irão fabricar as saídas inventivas (FAVERO, 2020, p. 107).

Em outras palavras, constrói-se uma poética transvestigênera que projeta sobre a errância de sujeitas e sujeitos que transitam entre a vida e a morte, entre a fala e o silêncio; a errância da escrita que transita entre a prosa e a poesia, a ficção e o ensaio, o inventado e o real, a linguagem formal e a popular, o humano e o pós-humano³³, por meio de contrabandos, apropriações e reapropriações de uma corpa que se expande numa escrita-corpo, materializada no corpo do texto literário. No entanto, analisar a maquinaria e as estratégias estéticas e políticas que caracterizam a literatura transvestigênera supõem uma forma de investigação crítica, encruzilhando autorias, teorias e áreas de saberes que se abrem para uma pluralidade de caminhos de leitura, visto que a perspectiva que recorta e orienta a visão de mundo é emoldurada pelas pessoas transvestigêneras e pelos signos da transgeneridade.

Nessa perspectiva, as categorias analíticas, conceitos e chaves de leitura das obras literárias e da discussão proposta se conectam com um marco conceitual que, numa dimensão mais ampla, sustenta-se na fenomenologia *queer* de Sara Ahmed, articulada à proposta da Baixa Teoria de Jack Halberstam, das filosofias da imanência, do Transfeminismo e dos Estudos Trans que constituem um campo acadêmico interdisciplinar e socialmente comprometido, cujo domínio compreende:

tudo o que perturba, desnaturaliza, rearticula e torna visíveis os vínculos normativos que presumimos existir entre a especificidade biológica do corpo humano sexualmente diferenciado, os papéis e os status sociais que se espera que um determinado corpo ocupe, as relações vivenciadas subjetivamente entre o senso de identidade de gênero e as expectativas sociais em torno de sua performance, bem como, os mecanismos culturais que funcionam para manter ou frustrar as configurações específicas das identidades de gênero (STRYKER, 2006, p. 3, tradução nossa)³⁴.

³³Aqui tomaremos o debate sobre o pós-humano a partir da proposição de Rosi Braidotti para quem o pós-humano é um novo posicionamento crítico não só para desnaturalizar o status de humano como pré-definido; mas também para desenvolver um olhar sobre a natureza e sobre o mundo tecnologicamente mediado. O pós-humano braidottiano busca apresentar uma sujeita e um sujeito construídas a partir de relações com a multiplicidade. Uma sujeita e um sujeito que não estão mais delimitados por fronteiras, mesclando o humano e o não-humano, o orgânico e o inorgânico. (BRAIDOTTI, 2015).

³⁴No original: “anything that disrupts, denaturalizes, rearticulates, and makes visible the normative linkages we generally assume to exist between the biological specificity of the sexually differentiated human body, the social roles and statuses that a particular form of body is expected to occupy, the subjectively experienced relationship between a gendered sense of self and social expectations of gender-role performance, and the cultural mechanisms that work to sustain or thwart specific configurations of gendered personhood” (STRYKER, 2006, p.03).

Os Estudos Trans entrelaçam as contribuições das Humanidades, das Ciências Sociais, da Psicologia, das Ciências Exatas e da Terra, das Ciências Biológicas e das Artes com os debates provenientes das Teorias Feministas, dos Estudos Gays e Lésbicos e da Teoria *Queer*, uma vez que seu interesse, assegura Blas Radi, “não se concentra apenas na análise do ‘fenômeno transexual’ (que de fato se revela como resultado da normalidade de gênero), senão – justamente – nas operações mediante as quais essa normatividade se constrói e as hierarquias sexuais que estabelecem (RADI, 2019, p. 29, tradução nossa)³⁵.

Assim, os Estudos Trans compreendem investigações que não tomam as pessoas transvestigêneres como mero objeto de estudo em um processo que nega a sua subjetividade completamente, mas, ao contrário, trata-se da produção de sua própria teoria, de sua própria narrativa, construindo saberes com elas e a partir delas. “Nada de nós sem nós”, diria o Movimento Trans. Em outras palavras, assegura Susan Stryker,

o mais significativo é criar uma oportunidade para que os tipos de produção de conhecimento privilegiados e poderosos construídos na Academia (sobre a temática trans* ou sobre qualquer área que envolve os seres humanos) não sejam somente saberes que objetifiquem, o que poderíamos chamar “conhecimento de”, mas também “conhecimento com”, saberes que emergem de um diálogo que inclui as pessoas trans*, que apresentam um novo conhecimento experiencial ou corporificado, junto com seus conhecimentos formais especializados (STRYKER, 2014, tradução nossa)³⁶.

Nas abordagens mais específicas que construirão as categorias analíticas e a análise do *corpus* literário, os marcos de referência fornecidos pelas filosofias da imanência e do afeto: Sara Ahmed, Spinoza, Gilles Deleuze, Judith Butler e Rosi Braidotti; pelo feminismo negro/pensamento negro: Leda Martins, Glória Anzaldúa, bell hooks, Audre Lorde, Tatiana Nascimento e pelo pensamento transvestigênera/transfeminismo: Linn da Quebrada, Camila Sosa Villada, Isadora Ravena, Dodi Leal, Jota Mombaça, Abigail Campos Leal, Paul B. Preciado e Ian Guimarães Habib que tanto nos ajudarão a pensar as configurações e as potências de uma corpa-política transvestigênera quanto contribuirão para o debate em torno da escrita, da performance

³⁵No original: “no se concentra meramente en el análisis del ‘fenómeno transexual’ (que de hecho se revela como el resultado de una normatividad de género), sino – justamente – en las operaciones mediante las cuales esa normatividad se ejecuta y las jerarquias sociales que establece” (RADI, 2019, p. 29).

³⁶No original: “what’s most significant is creating an opportunity for the privileged and powerful kinds of knowledge production that takes place in the academy (about trans topics or any other area that involves people) to be not just objectifying knowledge, what we might call “knowledge of,” but also “knowledge with,” knowledge that emerges from a dialog that includes trans people who bring an additional kind of experiential or embodied knowledge along with their formal, expert knowledges” (STRYKER, 2014).

e do fazer literário que permitirão edificar o alicerce do que estamos chamando de Transescrita, uma fala criativa na qual são transformadas e ressignificadas as vivências, os silêncios e o modo como as pessoas transvestigêneres experimentam o mundo. Em outras palavras, trata-se do modo como as afecções pelas quais sua corpa é afetada e afeta, materializa-se no ato de criação do texto literário.

Um corpo é um campo de luta da mesma forma que um *corpus*, numa crítica que é política e transfeminista, também acaba por sê-lo, uma vez que, ao se centrar em um conjunto de obras que estão à margem do cânone, mas que cada vez mais vem realizando a ocupação do mundo da literatura, causa-lhe fissuras necessárias a legitimação dessas novas vozes que encontram nesse espaço uma oportunidade de fazer-se ouvir. Desse modo, a escolha do nosso *corpus* sustentou-se em três critérios: 1) a autoria; 2) o gênero literário e 3) o período de publicação. Assim, selecionaram-se narrativas transvestigêneres publicadas na segunda década do século XXI. Quais sejam: *Van Ella Citron* (2017), de Bruna Sofia Morsch; *Contos Transantropológicos* (2017) e *Contos Transantropofágicos* (2021), de Atena Beauvoir, *E se eu fosse puta* (2018) e *Neca + 20 poematos travessos* (2021), de Amara Moira; *Vila Mathusa* (2022), de Zênite Astra. No entanto, é importante ressaltar que tais critérios são atravessados pela subjetividade da pesquisadora.

Convém destacar ainda que, ao se voltar para narrativas transvestigêneres contemporâneas, parte-se das reflexões propostas por Lionel Ruffel (2010; 2014) sobre o contemporâneo e os desdobramentos do conceito na atualidade. Para o pesquisador, se inicialmente a categoria “contemporâneo” limitava-se a significar copresença no tempo presente e, por esta razão, condenada a sofrer sua fugacidade; gradativamente ela passa a ser inscrita, como qualificativo, nas fachadas dos museus, em títulos de cursos, funções e especialidades universitárias, levando-a a se estabelecer como um conceito histórico que também possui uma história. Assim, “este termo, longe de ter um sentido vazio, marca uma série de transformações importantes que dialetizam certos princípios da modernidade ao mesmo tempo em que recusam os fundamentos da consciência moderna” (RUFFEL, 2014, p. 7- 8).

Nessa perspectiva, considerando a dimensão estética que atravessa o mundo das artes, Ruffel afirma que há quatro formas de se entender o contemporâneo. A primeira diz respeito à abordagem epocal que pensa o contemporâneo como uma época, mas especificamente, a nossa, reivindicando como critério uma identificação coletiva. A

segunda é a abordagem modal, na qual o contemporâneo é um modo de ser no tempo, isto é, “uma relação com o tempo, a história e a atualidade, qualquer que seja a época” (RUFFEL, 2014, p. 10), marcada por um conjunto de razões que faz com que uma coletividade passe a se designar pelo termo contemporâneo. O terceiro é a abordagem nocional que o compreende como uma noção, um conceito e, como tal, um constructo histórico e discursivo que tem sua própria história. Dialogando com a abordagem anterior, a quarta é a institucional, centrada na visibilidade e no modo como as diferentes instituições – museus, literatura etc. – constituem um imaginário do contemporâneo e que formas assume.

O contemporâneo, portanto, “é uma categoria autodefinitória, usada por seus próprios atores” (RUFFEL, 2014, p. 11) e que marca uma experiência com o tempo. Para Leda Martins, “o tempo instaura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias” (MARTINS, 2021b, p. 21). Emerge um tempo de ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, de simultaneidades, um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental de evolução linear e progressiva. Um tempo espiralar

que retoma, reestabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contínuos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (MARTINS, 2021b, p. 63).

Como consequência, o contemporâneo pode ser compreendido “como uma cotemporalidade, como uma concordância de tempos múltiplos” (RUFFEL, 2014, p. 13) ou ainda como “um tempo curvo, reversível, transverso, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais” (MARTINS, 2021b, p. 42).

TEXTO

Por fim, o presente texto se divide em três capítulos que empreendem não só a construção teórica das categorias analíticas, mas também a leitura crítica que irá se debruçar sobre as obras literárias na consolidação da poética transvestigênera. Além disso, remetendo ao caráter performativo dos corpos em movimento no ato da escrita, optou-se por estruturá-lo empregando a nomenclatura do teatro. Logo, chamaremos os capítulos de atos e as subseções de cenas; além da introdução e da conclusão, que

também irão se remeter a esse universo, passando a ser chamadas, respectivamente, de prólogo e epílogo.

No primeiro ato, intitulado *o que pode uma corpa transvestigênera?*, discutir-se-á como as corporalidades transvestigêneres criam para si uma corpa-política como potência de criação de modos outros de existir e resistir no mundo. Ao emergir como transmutação, como corpa transformacional, potencializam suas vozes realizadas desde si mesmas, além de apropriar-se da literatura como ação estético-política, impactando o debate em torno da autoria e da representação. Nesse contexto, a linguagem se transfaz enquanto a transescrita emerge como uma travecametodologia de criação de si na literatura.

O segundo ato, *a corpa erótica das palavras*, oferece um olhar sobre as obras *E seu eu fosse puta e Neca*, de Amara Moira; além de *Van Ella Citron*, de Bruna Sofia Morsch, observando como elas conjuram a transescrita para construir ficções e autoficções pornô-políticas da corpa. Para tanto, evocam o erótico como força vital e instrumento de empoderamento do feminino, a experiência pós-pornô na qual a sexualidade é pensada não só como impulso criativo; mas também como arma política. Da mesma forma, a linguagem emerge como laboratório de experimentação que eleje a poética da opacidade e o deboche como estratégias estético-políticas.

O terceiro, *corpa feito animal, conto feito corpa*, volta-se para as obras *Contos Transantropológicos* e *Contos Transantropofágicos*, de Atena Beauvoir; além de *Vila Mathusa*, de Zênite Astra, observando como elas evocam a transescrita como uma forma de tecer outros modos de se relacionar, outros modos de ser e existir no mundo. Atravessadas pelas filosofias da existência, a transescrita, aqui, aparece como uma busca existencial que desenbocará na transantropologia de Atena Beauvoir e na transcestralidade de Zênite Astra. Elementos que nortearão a construção de seus mundos ficcionais. Por isso, elas mobilizam a potência do conto, em uma escrita visceral que desvela o grande teatro da existência humana com seus saberes e afetos potentes.

Mas, o que pode uma corpa transvestigênera? Como ela se expande no corpo do texto literário, estabelecendo um jogo de escritura cuja maquinaria irá configurar a transescrita? Como a literatura torna-se um espaço de fala e de escuta quando se pensa a experiência transvestigênera em suas interfaces com o estético, o político e o campo literário? Eis, leitoras e leitores, os problemas-convite que nos permitirão agenciar

conceitos, epistemes e saberes para que funcionem na imanência de uma poética transvestigênera e de fabulações políticas... sigamos...



The Joco, 2019

PRIMEIRO ATO

O QUE PODE UMA CORPA TRANSGÊNERO?

*O que pode um corpo, um corpo sem juízo?
Quando saber que o corpo abjeto
se torna um corpo objeto e vice-versa?
Não somos definidos pela natureza assim que nascemos,
mas pela cultura que criamos e somos criados.
Sexualidade e gênero são campos abertos
de nossas personalidades e preenchemos
conforme absorvemos elementos do mundo ao redor
Nos tornamos mulheres – ou homens
Não nascemos nada
talvez nem humanos nascemos
Sob a cultura, ação do tempo, do espaço,
história, geografia, psicologia, antropologia,
nos tornamos algo
Homens, mulheres, transgêneros, cisgêneros,
heterossexuais, homossexuais, bissexuais
e o que mais quisermos,
pudermos
ou nos dispusermos a ser
o que pode o seu corpo?*

Jup do Bairro

Mas o que pode um corpo sem juízo? O que pode o seu corpo? As questões propostas por Jup do Bairro em nossa epígrafe parecem ecoar cada vez mais, principalmente quando se tenta pensar a construção de uma poética³⁷ transvestigênera, concebida como uma poética que nasce do corpo. Assim, começo chamando a atenção para a introdução do documentário “Corpo: sua autobiografia”, de Renata Carvalho e Cibele Appes. Já no início somos enredadas pelo tom de mistério proporcionado pela música *ghost processional* que nos conduz a um plano sequência que focaliza partes do corpo de Renata Carvalho enquanto sua voz *in off* reverbera:

Ele sempre chega antes, na frente.
 Ele é um muro, um outdoor, um letreiro piscante.
 Eu quero lhes apresentar a história do meu corpo.
 Não que o meu corpo precise de apresentações.
 Ele é bem conhecido, famoso
 Está nos jornais, nas revistas e até na TV.
 Talvez, pela minha voz, vocês até já tenham me descoberto.
 Minha voz é reconhecível.
 Ela também me entrega.
 Essa voz, corpo.
 Eu sou uma travesti.
 Dei essa pausa para alguns terem tempo de construir a sua travesti.
 Essa travesti que permeia o nosso imaginário do senso comum
 Eu sei que para alguns, a palavra travesti pode soar um pouco pesada
 Causar um certo desconforto, ser algo sexualizado ou até perigoso.
 Mas peço que se acalmem, pois vou repeti-la algumas vezes.
 É preciso.
 Talvez pela minha insistência na repetição,
 Ela possa chegar mais confortável aos ouvidos.
 Mas quer um nome para o que eu sou?
 Chame de travesti; travesti, isso mesmo.
 A palavra na qual se cuspiu.
 A palavra que não cabia no dicionário,
 Nos livros de biologia ou na mesa da família,
 Cabe perfeitamente na marginalidade da minha vida.
 Todo corpo tem uma história e um histórico.
 Aqui, eu ofereço os meus...
 (CARVALHO, 2020, online)

Ao vestir seu próprio corpo, Renata Carvalho continua narrando a historicidade de sua corporalidade e ao fazê-lo reitera que a experiência transvestigênera é fortemente atravessada pelo corpo, já que sua vivência, seu estar-no-mundo é uma

³⁷ A noção de poética que sustenta este trabalho é herdeira das discussões propostas por Édouard Glissant para quem a poética é uma proposta discursiva de leitura do mundo atravessada pela multiplicidade e pela articulação entre poética e política. A poética é entendida como prática que se manifesta como reação às diversas violências fundadoras da colonialidade. Refere-se, portanto, a posturas e estéticas particulares que estão em devir, sempre abertas e que apontam linhas de fuga (GLISSANT, 2021).

questão de corpo encarnado, uma permanente experimentação corporal e subjetiva capaz de produzir uma torção nos modos de desejar, de fazer, de ser, em relação e em comunidade. Contudo, ao marcar que todo corpo tem uma história e um histórico, ressalta que todos os corpos, cis ou trans, são atravessados pela transitoriedade das corporalidades humanas; são constructos culturais e por isso sofrem os impactos dos enquadramentos em seu processo de tornarem-se socialmente inteligíveis. No entanto, assegura Dodi Leal,

Este processo de reinterpretação dos modos subjetivos e sociais da sexualidade para considerar os processos de performatividade cisgênera e transgênera não se dá apenas em um contexto em que a linguagem é um simples campo de batalha, mas principalmente em um contexto em que o reconhecimento das transgeneridades passa necessariamente por um tensionamento que tira a cisgeneridade da zona de conforto (LEAL, D., 2021a, p. 18).

As corporalidades transvestigêneres, então, ao torcerem o corpo da heteronormação questionam as ficções de gênero que não só revelam o fracasso da cisnormatividade ao se escorar em uma forjada ideia de diversidade e em tentar se estabelecer como modo único de existência; mas também que ela precisa se repensar como diversidade. Com isso, continua Dodi Leal, “preciso dizer que nós, pessoas trans, ensinamos à CISCiedade que performar gênero tem tudo a ver com pedagogia: se aprendemos normatividades, podemos desaprender normatividades” (LEAL, D., 2021a, p. 47). Mas se elas não podem ser desensinadas, que, no entanto, se possa ensinar as não normatividades, que se possa aprender as não normatividades. Por isso, provoca Linn da Quebrada,

no ato de nomear, sou levada a pensar quem sou, o que é esse corpo. Pensar o masculino e o feminino nesse corpo. Pensar que não chego ao patamar de mulher nem de homem. Eu sou uma falha; eu sou uma falha desse sistema. E foi ao me apropriar dessa falha, ao me assumir nessa falha que pude nomear esse processo de bixa travesti. Foi, portanto, um processo de descoberta de e para mim; um processo arqueológico para perceber o que é ser uma bixa travesti (QUEBRADA, 2018a, online).

Assim, habitar essa falha é ter um corpo que emerge como território de episteme, como lugar a ser explorado e que está em constante transformação, transmutação, pois “e/u já me atravesso pela diferença y já não sou mais quem fui” (LEAL, A., 2020, p. 11) ou ainda porque algo “tem me convocado a re/fabular existência... e o processo do texto torna-se parte desse movimento. [...] A volta para o núcleo familiar tem me convocado a reinventar corpa em ambiente-tempo-outro” (HOMEM, 2021, p. 8). Implantando, desse modo, a nossa estranheza tanto discursiva quanto corporal. Esse ir sendo não só é puro

trânsito e pura desorientação, mas também é subjetividade e construção de novas rotas e linhas que impactam o modo como nos orientamos e construímos possibilidades outras de existência. Logo, é mover-se pela atividade, pela agência criativa do ser-sendo. Por isso, afirma Maria Léo Araruna, “ao habitar o nosso lugar na sociedade, um lugar marginalizado, conseguimos ter um outro campo de visão sobre como as coisas funcionam, sobre esses constrangimentos que cada vez mais nos atravessam e como a gente responde a eles. Eu acho que isso tem uma potência artística muito grande” (ARARUNA, 2022, online). Da arte como acontecimento, como experimentação, como uma nova maneira de afetar e ser afetado, tendo como receptáculo o corpo como canal para outros corpos, outras vidas. Diz Jota Mombaça, adensa-se

a ideia de que o sentido quebrado de si que acompanha o meu movimento de mundo como corpo monstruoso, de presença aberrante e desobediente de gênero, marca, enfim, um outro modo de habitar e enfrentar o mundo. Então olho a história do meu nome, deste corpo, dos gêneros que por ele passam, e me perco no exercício poético e político de dar conta da quebrada que me atravessa, desmonta e, paradoxalmente, viabiliza (MOMBAÇA, 2021, p. 26).

A arte, portanto, cartografa novos mundos possíveis. Consequentemente, a literatura e a escrita emergem como um modo de potência de criação e, portanto, um ato do corpo e do pensamento, uma vez que estamos acoplados à existência, mais especificamente, defende Gilles Deleuze e Félix Guattari, a modos de existir que nos preenchem de intensidade. Por isso, “só a vida cria zonas de indeterminação em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la em sua empresa de cocriação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 205).

Nessa perspectiva, Glória Anzaldúa (2016) apresenta a escrita tanto como um ato sensual de empoderamento e autoconhecimento que transforma linguagem em ação; quanto como ritual que movimenta quem narra e quem escuta/lê por meio do jogo que se estabelece no encontro do eu que escreve consigo e com o mundo, numa dinâmica em que ao se modificar, acaba por modificar o mundo a sua volta. Para Richard Schechner, “os rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2020, p. 49). Nesse sentido, ele traz as implicações de uma memória viva, ou seja, que não está somente nas lembranças ou no plano das ideias; mas está no corpo, nos objetos e nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ritual. Por seu caráter dinâmico e sua capacidade de entrelaçar as várias dimensões humanas, os rituais “transformam

pessoas, permanente ou temporariamente” (SCHECHNER, 2020, p. 50). Sendo assim, Anzaldúa destaca que

na etno-poética e na performance do Xamã, meu povo não separava o artístico do funcional; o sagrado do profano; a arte da vida. As finalidades religiosas, sociais e estéticas da arte estavam todas entrelaçadas. [...] A capacidade do relato (prosa e poesia) de transformar a quem narra e a quem escuta em algo ou alguém diferente é xamanístico. A pessoa que escreve, como ser mutável, é um *nahul*, um Xamã (ANZALDÚA, 2016, p. 120, tradução nossa)³⁸.

Desse modo, por meio da escrita, esses encantamentos ganham vida e se espalham tornando-se vírus e antídoto capazes de contaminar as ideias de quem escreve e de quem lê, num metamorfosear-se constante. “Escrevo os mitos em mim, os mitos que sou, os mitos nos quais quero me converter. A palavra, a imagem e o sentimento possuem uma energia palpável, uma espécie de poder. Com imagens domo meu medo, cruzo os abismos que tenho por dentro” (ANZALDÚA, 2016, p. 126, tradução nossa)³⁹. Por isso, escrever é crer em si, é acreditar na sua capacidade de comunicar-se por meio de palavras, imagens e representações, é ser capaz de criar a si mesma como obra de arte, é estar renascendo constantemente, dando à luz a si mesmo por meio do corpo. Desse modo, somos levadas a escrever porque

a escrita me salva dessa complacência que temo. Porque não tenho escolha. Porque preciso manter vivos o espírito de minha revolta e de mim mesma. Porque o mundo que crio na escrita compensa aquilo que o mundo real não me dá. Ao escrever eu organizo o mundo, ponho nele uma alça em que eu posso me segurar. Eu escrevo porque a vida não satisfaz os meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando eu falo, para reescrever as histórias mal escritas que eles contam de mim, de você. Pra ficar mais íntima comigo mesma e contigo. Para me descobrir, pra me preservar, pra me fazer, pra ter autonomia. Pra dissipar os mitos de que sou uma profeta louca ou uma pobre alma sofredora. Pra me convencer de que tenho valor e de que o que tenho a dizer não é um monte de merda. Pra mostrar que eu posso e que eu vou escrever, mesmo que me ameacem para não escrever. E vou escrever sobre os imencionáveis sem me importar com o suspiro ultrajado da censura e do público. E, por fim, eu escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho mais medo ainda de não escrever (ANZALDÚA, 2021a, p. 51-52).

³⁸No original: “En la etno-poética y performance del chamán, mi pueblo, los índios, no separabalo artístico de lo funcional, lo sagrado de lo secular, el arte de la vida cotidiana. Los fines religiosos, sociales y estéticos del arte estaban todos entrelazados. [...] La capacidad del relato (prosa y poesía) de transformar a quien narra y a quien escucha en algo o alguien distinto es chamanística. La persona que escribe, como ser cambiante, es *nahual*, un chamán” (ANZALDÚA, 2016, p. 120).

³⁹No original: “Escribo los mitos en mí, los mitos que soy, los mitos en los que quiero convertirme. La palabra, la imagen y le sentimiento poseen una energía palpable, una especie de poder” (ANZALDÚA, 2016, p. 126).

A escrita, então, emerge tanto como um ato de reconstrução, de recuperação de si; quanto como um ato de resistência coletiva. Um processo de ressignificação da dor e de construção de conhecimento, edificado em um texto que politiza o Eu, fazendo-se rente ao corpo, um corpo em performance que restaura, expressa e, simultaneamente, faz circular saberes, “saberes trans. A arte trans de curar y se defender. Um saber... avaliado... a partir dos usos que ele apresenta para a vida, para o envivecer” (LEAL, A., 2021a, p. 306). Por isso, Jota Mombaça defende que para

tatear a possibilidade de uma coletividade forjada no movimento improvável do estilhaçamento, vai ser sempre necessário abrir espaço para fluxos de sangue, para as ondas de calor e para a pulsação da ferida. Politizar a ferida, afinal, é um modo de estar juntas na quebra e de encontrar entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame impossível, o indício de uma coletividade áspera e improvável. Tem a ver com habitar espaços irrespiráveis, avançar sobre caminhos instáveis e estar a sós com o desconforto de existir em bando, o desconforto de uma vez juntas, tocarmos a quebra uma das outras (MOMBAÇA, 2021, p. 26).

Nesse sentido, a escrita é ato que convoca as corporalidades transvestigêneres a catar os cacos da vida para remontar a si em inteireza, pois “ser em inteireza é potência de ser/sendo/vir-a-ser todos possíveis que iluminam presença-pessoa-contato com as coisas do mundo. [...] Logo, corpa quando não flui, míngua, embrutece” (HOMEM, 2021, p. 22). Na escrita, torce-se a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a para que se possa, segundo Deleuze e Guattari (2010), inventar e criar afetos capazes de fazer vibrar a sensação, o enlace, o corpo a corpo. Cria-se, pois, uma corpa como meio de fabricação da própria potência que se efetua através do corpo cuja existência é um plano comum de encontros nos quais as potências em ato se efetuem, se misturam e coexistem. A experiência, portanto, traz à tona expressões tanto performativas quanto afetivas “que se precipitam sobre as dinâmicas políticas, éticas e estéticas da coletividade contingente que engendramos ali como um modo de estar na quebra. Juntas” (MOMBAÇA, 2021, p. 25).

Em seu poema intitulado “corpografias”, Abigail Campos Leal demonstra como essas duas dimensões se entrelaçam na construção de estratégias por meio das quais se luta pela desfeitura completa do mundo como conhecemos e pela possibilidade de se atualizar no presente através da escrita, da escrita-corpo que constrói formas outras de se refazer a vida. No poema, ela diz:

e/u tenho rios vermelhos
correndo dentro de mim
que me rasgam a boca
num sorriso sem fim
quando e/u vejo o
reflexo do meu
território no
espelho.

meu abdômen é um
mar-de-morros
maravilhoso y
acidentado,
erodido,
revinado
de estrias.

meu solo é fértil
cheio de horizonte
de a a z,
faz até crescer
floresta de pelos
por todos os lados.
lindos matagais
encrespados,
muitas vezes
des
matados,
mal-amados.

amo meus morretes
de trás,
sua beleza mostra
y seus prazeres anais.
amo meu pico da frente,
ereto y ativo,
ou invertido y atrás
amo também meu picu
(a) mã
que torna meu orí
único e especial.
carrego aqui
uma vasta,
farta,
floresta tropical!
belezas lindas,
paisagens
corporais, fenomenais,
não lógicas,
que nem sempre
e/u sei contemplar
y por vezes me geram
senti
sedi
mentos
fatais.

gosto das minhas
 tecni
 cidades
 suplementadas
 minhas próteses com lentes
 acopladas.
 minhas tintas espalhadas,
 pra sempre
 na minha pele
 assentada.
 indo y voltando,
 na pendulância
 pisciânica,
 o estrogênio
 me recompondo,
 minhas moléculas alterando,
 mudando minhas partículas,
 invertendo minhas
 micropolíticas
 afetivas.

amo a geografia invisível
 das minhas ondas cerebrais,
 que desterritorializam minha mente,
 me levam além
 de mim.
 com elas aprendi a me amar
 y desde muito tempo,
 da minha solidão não sou
 mais refém.

y essa escrita
 marca esse momento
 do espaço
 a regionalização de outros tempos,
 em que e/u venho aprendendo
 a me amar
 por fora y por dentro.

venho reconstruindo
 meu território-vida
 remodelando
 minhas morfologias
 corpo-afetivas.
 nem geográfica
 nem geoide,
 minha corpa
 é única
 sua forma é
 bibiíode.
 (LEAL, A., 2020, p. 103-107)

Como se pode observar o poema, desde o título, traz à baila as relações entre corpo e escrita nos processos de feitura e desfeitura de si, revelando uma corpografia que surge como uma espécie de cartografia realizada pelo e no corpo por meio da experiência de um eu que já nasce cindido. É importante destacar que a palavra “eu” no

poema se encontra dividida por uma barra oblíqua que marca não só a separação de termos que se relacionam, mas também chama a atenção para a ausência de uma integridade ontológica, pois, segundo Butler (2017), o sujeito se forma na dobra do poder sobre si mesmo, isto é, na fronteira entre o que dizem que sou e o que penso que sou. É justamente nesse instante, quando o olhar sobre si mesmo nasce, que o sujeito se consolida como eu. Em outras palavras, “já sou afetada antes de poder dizer ‘eu’ e que, de alguma maneira, tenho de ser afetada para poder dizer ‘eu’” (BUTLER, 2021, p.18).

É, pois, esse eu cindido desde o nascimento que ganha materialidade no corpo performático, prostético e molecular da era farmacopornográfica. Um corpo vivido, narrado e representado. Não à toa, ele já aparece nas três primeiras estrofes como território, como uma unidade perceptiva viva que passa a mediar a relação da eu-lírica consigo e com o mundo. Tal percepção é sempre a realização de um corpo situado radicalmente no mundo e quando se lança um olhar para ver alguma coisa, a vivência que nasce desse olhar é sempre a partir do lugar onde o corpo está: “e/u vejo o reflexo do meu território no espelho”. Assim, assegura Ahmed,

os corpos podem orientar-se através dessas respostas ao mundo que os rodeia, graças a sua capacidade de ser afetado por ele. Por sua vez, a partir da história dessas respostas, que se acumulam como impressões na pele, os corpos não vivem em espaços que lhes são exteriores, ao contrário, eles lhes dão formas ao viver neles e cobram sua forma ao habitá-los (AHMED, 2019a, p. 22, tradução nossa)⁴⁰.

Convém destacar que embora a eu-lírica tenha consciência das potencialidades de seu corpo: “meu solo é fértil”, também sabe o quanto sua corporalidade incomoda por estar além das ideias normativas de gênero, sujeito e coletividade, sintetizado na palavra “mal-amados” que encerra a terceira estrofe. Entretanto, é nesse momento que o poema se abre para que ela desenvolva um processo de recuperação de si mesma, de um amor de si que lhe permite construir o sentimento de estar em casa ao habitar aquele corpo em sua multiplicidade.

Um corpo que se faz no que Jota Mombaça chama de quebra, “no movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento” (MOMBAÇA, 2021, p. 24). Um corpo que está sempre em obras, que se desterritorializa ao mesmo tempo em que cria

⁴⁰No original: “Los cuerpos pueden orientarse por medio de esa respuesta al mundo que les rodea, dada su capacidad de ser influidos por él. A su vez, a partir de la historia de esas respuestas, que se acumulan como impresiones en la piel, los cuerpos no viven en espacios que son exteriores a ellos: más bien los cuerpos les dan forma al vivir en ellos, y cobran su forma al habitarlos” (AHMED, 2019a, p. 22)

estratégias de valorização de si, de autoestima capazes de torná-lo seu lar, torná-lo parte do que se é. Habitá-lo é estar em um território de afetos e desejos onde a aprendizagem do amor de si é um exercício de autorrecuperação, é um ato que exprime uma ética como prática, como modos de ser e existir no mundo.

A escrita, pois, nasce desse corpo-em-processo que, segundo a eu-lírica, é cúmplice de suas travessias rumo a esse amor de si cuja dinâmica de construção, desconstrução e reconstrução faz emergir uma forma singular na multidão de estilhaços que produz a possibilidade de modos outros de existência. Por isso, “o ato de escrever é um ato de fazer alma, uma alquimia. É uma jornada em busca do eu, do cerne do eu” (ANZALDÚA, 2021a, p. 52). A corpa emerge como uma forma outra de tornar a vida habitável, enquanto “a escrita é uma ferramenta pra adentrar esses mistérios, mas também nos protege, nos dá uma margem de distância, nos ajuda a sobreviver” (ANZALDÚA, 2021a, p. 53). Em outros termos, declara Noá Araújo Prado, é

inventar um corpo para si. Inventar um nome para si. Reposicionar. Deslocar o que antes era fixo e rígido. Amolecer a neca ereta da civilização. Um corte no pau duro da ontologia limitada do macho civilizado. Desviar dos dispositivos de captura, minuto a minuto, segundo a segundo (PRADO, 2020, p. 193).

Mas afinal, como inventar para si uma corpa? Como essa corpa aciona a autoria e a representação como linhas de força centrais na literatura transvestigênera e seu impacto no mundo literário? E como nesse processo a escrita se transfaz? Eis as perguntas-convite que nos permitirão pensar o que pode uma corpa transvestigênera. Que as cenas comecem...

CENA 1: EXTRANHESER: COMO CRIAR PARA SI UMA CORPA

Pensar uma poética que nasce do corpo, ou melhor, da corpa, é concebê-la como encruzilhada, espaço de confluência de saberes que comporta o desafio e a reviravolta, o conhecimento e suas reinvenções, fazendo supor a existência de complexos mundos e seus modos de vida. Habitar a encruzilhada é a ocasião para encontros – quem sabe – perigosos: riscos, como aqueles de um ponto riscado, mapa que nos leva a lugares que ainda não são, a partir dessa encruzilhada em que nos posicionamos, reconhecemos e saltamos. Assim,

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada [...] é geratriz de sentidos plurais (MARTINS, 2021b, p. 51).

As encruzilhadas de saberes e de produção de conhecimentos que tecem formulações questionam e ressignificam valores culturais de variada abrangência, significações e expansões rizomáticas. Um lugar de atravessamentos no qual afetamos e somos afetados pelo espaço e pelas relações que estabelecemos ao experimentar habitar um corpo. No entanto, para Sara Ahmed (2019a), a tarefa de habitar implica dispositivos de orientação que permitem ao corpo deslocar-se no espaço, criando novas conexões e novos contornos do que se poderia chamar de espaço vivível ou habitável.

Desse modo, “o espaço adquire ‘direção’ ao ser habitado pelo corpo, de igual modo que os corpos adquirem ‘direção’ ao habitar o espaço” (AHMED, 2019a, p. 27, tradução nossa)⁴¹. Nessa lógica, as direções emergem como “instruções não só sobre o onde, mas também se referem ao como e ao quê” (AHMED, 2019a, p. 31, tradução nossa)⁴², uma vez que elas reforçam a ideia de que é necessário seguir uma direção correta, sem desvios; uma direção já percorrida anteriormente. Por isso, essas linhas são criadas para serem seguidas, tornando-se, inclusive, linhas de pensamento e de movimento que orientam e organizam a vida em sociedade, ao mesmo tempo em que se estabelecem como único modo de vida possível.

A filósofa argumenta ainda que nem todos os espaços são determinados por sujeitas e sujeitos, pois há aqueles que são socialmente definidos de modo que ao explorá-los, as sujeitas e os sujeitos constroem sua cosmopercepção tendo como base esses horizontes sociais. Da mesma forma que sofrem pressões da sociedade para que sigam determinados rumos, vivam certos modos de existência, reproduzindo-as. Já para aquelas e aqueles que se desviam da rota, resta, para Sara Ahmed (2019a), a desorientação. Ao subverter as normas, ao se desviar das rotas já programadas, as sujeitas e sujeitos *queers* criam uma política da desorientação que tanto coloca ao seu alcance novos corpos e novos objetos; quanto instaura outras dinâmicas sociais que atendem a espacialidade e a temporalidade do corpo vivido. Nesse aspecto, habita-se

⁴¹No original: “El espacio adquiere ‘dirección’ al ser habitado por los cuerpos, de igual modo que los cuerpos adquieren dirección al habitar el espacio” (AHMED, 2019a, p. 27).

⁴²No original: “instrucciones sobre ‘dónde’, pero también se refieren a ‘cómo’ y a ‘qué’” (AHMED, 2019a, p. 31).

uma zona desregulada na qual o escapar das normas desmonta as lógicas impostas pela sociedade e emerge como potência de invenção capaz de criar outros modos de vida na margem. No que se refere às corporalidades transvestigêneres, permite extranheser. Permite tornar-se corpa. Em outras palavras,

algo se passa,
certamente,
o batuque bagunça
meus dentro,
y aí ouço esse barulho,
do meu e/u não sendo
+ e-u.

y nas mudanças de posições
ouvindo outras vozes,
lendo outras marcas,
ancestrais,
vou aprendendo
a olhar essas outras...
com mais serenidade.
sinto seus tempos,
y mesmo já distante,
extranhando,
sinto que elas avançam
o mundo na mudança
da eternidade.

com mais serenidade
e/u as cumprimento,
daqui,
ainda *extranha*,
rio rolando a vida,
talhando o seu - *m/eu* talhar
de volta.
dou voltas
y dos *pe da ços*
me *refaço*.
daqui, que em breve já não será,
que talvez já não é,
fora,
ando saudando,
esquesendo,
os antigos
y os novos
caminhar
ex
(LEAL, A., 2020, p. 115-116).

Em suas travessias, as corporalidades transvestigêneres ocupam, como revela o poema acima, este espaço do ex-tranhe-ser, do ex-cêntrico numa dinâmica marcada pela feitura e desfeitura de si a partir das experiências de existir/ser-no-mundo e da escuta de vozes e corpos que, outrora, criaram rotas outras possíveis para aquelas e aqueles

que estão chegando e chegarão. Uma transcestralidade que consiste em práticas de vida que se atualizam e vivem na sujeita e no sujeito, compondo, então, o presente. Para Maria Lucas,

esta corpa cheia de órgãos, corpa sem juízo e multiplicada por atravessamentos de devires desviantes da normalidade (seja do antigo ou do novo normal), se encontra potente por expulsar o carro-falo, mas também por sentir que nesse chão que pisa e onde caiu seu cílio, existe uma transcestralidade latente, uma espécie de concílio potente de travas do ontem e do agora. Arrancar a máscara e gritar para o carro-falo é arrancar um grito do antes para, no hoje, construir defesa para as travas do amanhã (LUCAS, 2020, p. 10).

Todavia, não se pode esquecer que o corpo, no que se convencionou chamar de Ocidente, não é apenas um aglomerado de órgãos, fluidos e articulações; mas é construído pela cultura e na cultura por meio de práticas discursivas que, ao longo do tempo, delineou seus contornos, dando-lhe materialidade. Para além de sua dimensão anatômica, o corpo é o instrumento por meio do qual nos materializamos como seres sociais e produzimos espaço social. Ele é tanto *locus* do desejo, quanto ancoragem para o jogo das identidades que caracteriza a sujeita/sujeito-em-processo da era farmacopornográfica.

O corpo é o valor semântico que constrói nossa relação com o mundo, bem como é nele que são inscritas uma série de marcas e desigualdades elaboradas pela sociedade. Como afirma Oyèrónké Oyéwùmí, “o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar, um olhar da diferença, um olhar da diferenciação – o mais historicamente constante é o olhar generificado [racializado, classicista, cisheteronormativo, capacitista e neoliberal]” (OYEWUMI, 2021, p. 28). Por isso, Mari Luz Esteban defende a importância de se descortinar como “o corpo tem sido processado social e politicamente em diferentes contextos e, também, como esse processo permite aos sujeitos resistir a partir de seus próprios corpos” (ESTEBAN, 2008, p. 20, tradução nossa)⁴³. Como vocaliza a poeta Luna Souto Ferreira,

Meu corpo.
Meu copo de soco.
Um soco que no saco dói.
Não pelo soco.
Nem pelo saco.
Mas pelo caco de certeza.
A certeza que meu corpo,

⁴³No original: “Lo corporal ha sido procesado social y politicamente en diferentes contextos y, también, sobre como esto ha permitido a los sujetos resistir desde sus propios cuerpos” (ESTEBAN, 2008, p. 20).

se declarado por uma palavra,
 poderá ir para o saco.
 Fala! Fala sem fala,
 com fala, com falo!
 Deixe que essa palavra nasça.
 E assim, mesmo sem certeza,
 sua identidade teça: Byxa, Travesty, Mulher, Preta (?!).
 (FERREIRA, 2019, p. 47)

Nota-se que a eu-lírica brinca com diversas palavras por meio das quais chama a atenção para o seu corpo e as violências que o atravessam caso seja declarado inconforme. Se por um lado, traz uma sujeita/sujeito-em-processo cuja única certeza que possui é a consciência de que seu corpo se declarado abjeto poderá ser eliminado; por outro ela tece quem é, mesmo que essa identidade inicial seja fluida pela ausência das certezas. Porém, reitera-se que é preciso deixar falar, é preciso deixar-se dominar pelos afetos, pela coragem de existir-no-mundo.

Os corpos físicos são, pois, corpos sociais atravessados pelo olhar da diferenciação que define quais corpos são inteligíveis e, por isso, capazes de habitar as vidas vivíveis e aqueles que não o são e cujo destino, muitas vezes, é a aniquilação: “certeza que meu corpo, se declarado por uma palavra, poderá ir para o saco”. Nesse caso, “a ex/istência é invadida, cortada por um dique de lava sufocante, pálida, fantasmal, que toma tudo, cada mísero pedaço de tecido, da vida mesma. é da ordenação colonial da existência que padecemos” (LEAL, A., 2021a, p. 304).

Mas o que é um corpo? Como as corporalidades transvestigêneres como “Byxa, Travesty, Mulher, Preta” atuam como máquinas geradoras de subjetivação contranormativa que provocam rompimentos de discursos e práticas, ao mesmo tempo em que emergem como uma espécie de linha de fuga do corpo do Estado-Nação? Pensar o que é um corpo parte da compreensão de que houve a produção de um modelo de verdade a partir do qual se construiu o corpo eleito como representante do que Ochy Curiel chama de heteronação, uma nação em termos de comunidade imaginada que tem “como base fundamental o regime da heterossexualidade, através da ideologia da diferença sexual” (CURIEL, 2013, p. 56), cuja lógica sustenta-se em atribuir poder a determinados órgãos – pênis e vagina – na construção do corpo ideal da nação que irá orientar tanto os modos de vida, quanto os modos de gestão dos afetos e da sexualidade. Além de criar mecanismos para a consolidação desse modelo no imaginário social de

modo que ele será acionado no processo de inteligibilidade dos corpos sociais. Convém destacar que para Rosi Braidotti

o imaginário marca o espaço de trânsito e transações, é inter e intrapessoal, dinâmico, flutua com aderência simbólica entre o social, o self e o exterior constitutivo, a subjetividade, o material e o etéreo. [...]O imaginário social é uma rede de forças e interconexões que constituem os sujeitos em múltiplas, complexas e diversas formas. Os sujeitos são constante e simultaneamente construídos, desestabilizados por interpelação que os tocam ao mesmo tempo em diferentes níveis ou âmbitos (BRAIDOTTI, 2004, p. 154-155, tradução nossa)⁴⁴.

Assim, é nessa rede de forças que caracterizam o imaginário social que se fixam as normas que não só produzem o domínio dos corpos inteligíveis, mas também daqueles impensáveis, abjetos e inabitáveis. Nesse sentido, Oyewúmi defende que o Ocidente constrói sua ideia de corpo a partir de uma bio-lógica, isto é, de uma lógica cultural que faz uso da biologia como base da organização do mundo social, de modo que “a presença ou ausência de alguns órgãos determina a posição social” (OYEWUMI, 2021, p. 16). Como consequência, diferenças e hierarquias são consagradas nos corpos, uma vez que as narrativas construídas reiteram a elaboração aparentemente inabalável do corpo como local e causa de tais diferenças e hierarquias numa dinâmica em que o social e o biológico se retroalimentam.

Embora a biologia seja mutante, nota-se que “a constante dessa narrativa ocidental é a centralidade do corpo: dois corpos à mostra, dois sexos, duas categorias persistentemente vistas – uma em relação à outra” (OYEWUMI, 2021, p. 35), produzindo uma ficção totalizadora e fundante a partir da binaridade como única forma de existência possível. Por isso, Butler (2019) defende que o sexo/corpo não só funciona como uma norma, mas também como uma prática regulatória que constrói os corpos que governam. O sexo não é um dado corporal sobre o qual a construção do gênero é artificialmente imposta, mas a norma cultural que rege a materialidade dos corpos, tornando a bio-lógica extremamente genitalizante.

Nessa perspectiva, Butler argumenta que a produção de sentidos para o corpo se dá na repetição performativa realizada na linguagem. Em outras palavras, o acesso ao

⁴⁴No original: “El imaginário marca un espacio de transiciones y transacciones. Es inter e intrapessoal. Dinámico, fluye como una suerte de adhesivo simbólico entre lo social y el sí mismo, entre ella fuera constitutivo y el sujeto, entre lo material y lo etéreo. [...] El imaginario social es una red de fuerzas e interconexiones que constituyen sujetos de maneras múltiples, complejas y multi estratificadas. Los sujetos están, por consiguiente, simultaneamente construídos y desestabilizados por interlepciones que los afectan en todos los niveles al mismo tiempo” (BRAIDOTTI, 2004, p. 154-155).

corpo material é realizado na linguagem, pois ao dizê-lo, lhe damos sentido, colocando-o no campo do inteligível e o fazemos ser. O corpo, portanto, é um conjunto de atos, gestos postos em cena reiterativamente. Isso acontece porque

em primeiro lugar, a performatividade deve ser entendida não como ato singular e deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos que nomeia. [...] As normas regulatórias do sexo trabalham de forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (BUTLER, 2019, p. 16)

A materialidade do corpo, portanto, é um efeito do poder, visto que ao estabelecer o sexo como norma, este constrói o corpo e o gênero que são inscritos em sua pele. O sexo não é uma descrição estática do que se é, ele “será uma das normas pelas quais o sujeito pode chegar a ser totalmente viável, o que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2019, p. 17). Desse modo, o corpo é tanto uma realidade material que, como *locus* de interpretações culturais, tem sido localizado e definido no contexto social; quanto como veículo de nossos desejos, metas, escolhas e vivências. Em outras palavras, Butler estabelece o corpo como lugar de expressão que coloca em cena elementos existenciais dotados de gênero, história e sexualidade e como lugar de lutas culturais suscetíveis a transformações.

Assim, o processo de sujeitas e sujeitos assumirem um “sexo” está ligado à questão das identificações e aos meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual permite a existência de determinadas identidades sexuais e de gênero enquanto nega outras. Logo, defende Martin Adriande Mauro Rucovsky, “ser-um-corpo ou chegar a ser um corpo consiste em encarnar e significar um estilo corporal sob certas condições que são assumidas” (RUCOVSKY, 2016, p. 483, tradução nossa)⁴⁵. Sujeitas e sujeitos, então, constroem-se a partir de uma matriz de exclusão que também cria os seres abjetos; aqueles que, mesmo não sendo considerados uma vida vivível, emergem como um outro exterior constitutivo da própria subjetividade.

Ao entender o gênero como performativo, Butler (2015) desarticula a relação causal e expressiva que está na base da matriz heterossexual para a qual um sexo – dado bioanatômico e dicotômico: macho/fêmea – remete a um gênero – interpretação cultural da diferença sexual: masculino/feminino – e, conseqüentemente a uma forma de desejo–

⁴⁵No original: “Ser-un-cuerpo» o llegar a ser un cuerpo consiste en encarnar y significar un estilo corporal bajo ciertas condiciones que son asumidas” (RUCOVSKY, 2016, p. 483).

como prática ou orientação sexual: hetero/homo. Essa constituição discursiva da matriz heterossexual, compreendida como um modelo discursivo, epistêmico e base da inteligibilidade hegemônica, vincula o gênero como produto do sexo e o desejo do gênero em um *continuum* coerente que supõe haver um sexo estável mediante a um gênero estável na constituição de corpos coerentes e inteligíveis. O poder opera na constituição da própria materialidade do sujeito ao mesmo tempo em que forma e regula os processos de subjetivação. “A materialidade designa certos efeitos do poder, ou melhor, é o poder em seus efeitos formativos e constituintes” (BUTLER, 2019, p. 68).

Assim, Butler (2015) argumenta que o gênero não é substantivo, mas sim performativo, pois é sempre um fazer de sujeitas e sujeitos que estão sempre em processo, construídas pelos atos que executam. O gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia da mesma forma que as identidades são práticas significantes e sujeitas e sujeitos, culturalmente inteligíveis, são efeitos dos discursos que marcam os corpos. Marcas que, por sua vez, distinguem sujeitas e sujeitos e se constituem marcas de poder. A norma permite, pois, que certas práticas e atos sejam reconhecidos como tais, impondo uma rede de inteligibilidade e definindo os parâmetros de aparição ou invisibilidade dos corpos na esfera social. Desse modo, certas corporalidades permanecem ininteligíveis e por isso são lançadas para fora do campo do social como abjetas, despossuídas de sua humanidade, passando a habitar “aquelas zonas ‘não-vivíveis’ e ‘inabitáveis’ da vida social” (BUTLER, 2019, p. 18). Enfim, Rucovsky reitera que

a construção do gênero, seu caráter atuado e reiterativo, dissimula sua gênese e nos obriga a crer em sua necessidade, credibilidade e naturalidade. [...] As identidades são, então, encenações artificiais que respondem muito mais aos ideais normativos do que expressões de uma realidade estável e natural. Em outros termos, o gênero é uma identidade formada em uma temporalidade acumulada e em um espaço social exterior que se constitui por meio da reiteração estilizada do corpo. [...] Nestas produções culturais residem a história encorpada do performativo, o modo em que o uso sedimentado chega a constituir o sentido cultural do corpo (RUCOVSKY, 2016, p. 908-924, tradução nossa)⁴⁶.

⁴⁶No original: “La construcción del género, su carácter actuado y reiterativo, dissimula su génesis y nos obliga a crer en su necesidad, credibilidade y naturalidade. [...] Las identidades resultan, entonces, escenificaciones artificiales que responden a ideales normativos más que expresiones de una realidad estable y natural. En otros términos, el género es una identidad formada en una temporalidad acumulada y en un espacio social exterior que se construye por medio de la reiteración estilizada del cuerpo [...]. En estas producciones corporales reside la historia incorporada del performativo, el modo en que el uso sedimentado llega a constituir el sentido cultural del cuerpo” (RUCOVSKY, 2016, p. 908-924).

Destarte, para Butler (2019), a construção da significação dos corpos é produtiva, constitutiva e performativa, uma vez que o uso dos discursos tem implicações concretas na vida de sujeitas e sujeitos, indo muito mais além do conceitual, do simbólico e do linguístico, ao atuar diretamente no corpo. Assim, não há uma materialidade do sexo/corpo que já não esteja sobrecarregada pelo sexo/corpo da materialidade em torno da qual se consolidam os limites do corpo, criados pelo tabu sexual, pelo terror da homossexualidade e pelo poder produtivo da proibição que geram os critérios específicos da produção tanto dos corpos que regulam; quanto dos corpos materiais, dos corpos que importam. Conceitos que prescrevem em lugar de descrever e que relegam as corporalidades ininteligíveis e abjetas à invisibilização. No entanto, ao subverter as normas e as categorias hegemônicas, essas corporalidades não só revelam a fragilidade e a ficcionalidade do sistema; mas também que as subjetividades subalternizadas encontram possibilidades outras de encarnar vidas vivíveis.

Se em Butler, o corpo é pensado como um significante que ganha materialidade por meio das significações culturais, das normas e enquadramentos inscritas na pele através da repetição performativa de processos de construção política; em Paul B.Preciado, ele é pensado como tecnologia, como um conjunto de operações tecnopolíticas do biocapitalismo farmacopornográfico; enquanto o gênero, ou melhor, o tecnogênero, está no alicerce dos regimes de produção corporal, tornando-se o princípio organizador da vida social.

Como já apontamos no prólogo, Preciado (2018a) defende que das ruínas da Segunda Guerra Mundial emerge uma nova forma de capitalismo: o biocapitalismo farmacopornográfico que tanto edifica uma sociedade “habitada por subjetividades toxicopornográficas que se definem pela substância que abastece seu metabolismo, pelas próteses cibernéticas e vários tipos de desejos farmacopornográficos que orientam as ações dos sujeitos”; quanto inventa “um sujeito e, em seguida, sua reprodução global” (PRECIADO, 2018a, p. 37-38). No biocapitalismo farmacopornográfico, o corpo sexual, a sexualidade, o sexo e todas as suas derivações semiótico-técnicas são o principal recurso que alimenta a lógica masturbatória, voltada para a exploração do que Preciado (2018a) chama de *potentia gaudendi*, da força orgástica, da potência de excitação do corpo.

Como consequência, emerge um corpo despossuído de status legal e político cuja função é servir de fonte de produção de *potentia gaudendi*, bem como desenvolvem-se práticas e mecanismos de excitação e controle. Nesse contexto, o novo sujeito

hegemônico “é um corpo (frequentemente codificado como masculino, branco, heterossexual), farmacopornograficamente suplementado (pelo Viagra, pela cocaína, pela pornografia etc.) e consumidor de serviços sexuais pauperizados (frequentemente exercidos por corpos codificados como femininos, infantis ou racializados)” (PRECIADO, 2018a, p. 51).

Como se pode observar, há uma centralidade do sexo nas dinâmicas de poder de modo que os discursos sobre masculinidade e feminilidade, bem como as técnicas de normatização das identidades sexuais e de gênero irão se transformar em agentes de controle e padronização da vida, desenvolvendo uma sexopolítica, “um regime biopolítico que usa o sexo, a sexualidade e a identidade sexual como centro somático-político para produção e governo da subjetividade” (PRECIADO, 2018a, p. 79). Nesse sentido, os dispositivos sexopolíticos, desenvolvidos pela estética da diferença sexual e pelas identidades sexuais, consolidam-se como técnicas mecânicas, semióticas e arquitetônicas de naturalização do sexo e de construção de um corpo organizado a partir de uma noção de funcionalidade que é sociopolítica e reprodutiva.

O corpo é constituído por uma arquitetura específica do poder no qual o sexo nasce como um aparato de controle da multiplicidade corporal e a noção de funcionalidade determina o funcionamento do corpo ao estabelecer a função que cada órgão tem no organismo, constituindo um ordenamento que Preciado (2017b) chama de cartografia sociopolítica do corpo, prescrita pelos discursos das ciências. Como assegura Braidotti, “o corpo se transforma, pois, no objeto de uma proliferação de discursos, formas de conhecimento, modos de normatividade e normalização que interessam simultaneamente aos campos político e científico” (BRAIDOTTI, 2000, p. 91, tradução nossa)⁴⁷. No entanto, na sociedade farmacopornográfica assiste-se a uma mudança na relação corpo-poder, uma vez que as tecnologias passam a fazer parte do corpo, diluem-se nele, tornando-se somatécnicas. As tecnopolíticas são incorporadas, visto que o poder agora é molecular e os modelos de controle corporal são microprotéticos. Assim,

o poder atua por meio de moléculas incorporadas ao nosso sistema imunológico, o silicone toma formas de seios, neurotransmissores alteram nossas percepções e comportamento; hormônios produzem seus efeitos sistêmicos sobre a fome, a excitação sexual, a agressividade e a decodificação social da nossa feminilidade e masculinidade. [...] Essas novas tecnologias

⁴⁷No original: “El cuerpo se transforma, pues, en el objeto de una ploriferación de discursos; son formas de conocimiento, modos de normatividad y normalización que interesan simultaneamente a los campos políticos y científico” (BRAIDOTTI, 2000, p. 91).

suaves de micro controle adotam a forma do corpo que controlam, transformam-se em corpo, até se tornarem inseparáveis e indistinguíveis dele, acabando como soma-tecno-subjetividades. O corpo já não habita os espaços disciplinadores: está habitado por eles (PRECIADO, 2018a, p. 86).

Há, portanto, uma política molecular que se dá por meio do controle e da gestão do corpo, das identidades, do desejo e do prazer, materializada pelas tecnologias⁴⁸ de gênero, do sexo e da sexualidade que produzem ficções somáticas. Tais tecnologias funcionam como um circuito integrado de elementos humanos e não-humanos que evocam constantemente a incorporação do orgânico e do inorgânico como produção biotecnológica de próteses que a natureza sexual assimila e faz corpo. Por isso, para Preciado (2009; 2017a; 2018a), o corpo generificado é uma incorporação prostética que confere ao gênero seu caráter sexual-real-natural, consolidando-o como uma ficção política encarnada.

O gênero, diz o filósofo, “é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico” (PRECIADO, 2017a, p. 29). Desse modo, a prótese tecnoviva tanto é *semiosis*, porque cria significados e corpos; quanto é órgão, concebido como instrumento necessário para a realização de processos regulados, políticos e normatizantes. Em outras palavras, “o corpo farmacopornográfico não é uma matéria viva passiva, mas uma interface tecno-orgânica, um sistema tecnovivo segmentado e desterritorializado por diferentes tecnologias políticas (textuais, informáticas e bioquímicas)” (PRECIADO, 2018a, p. 124).

O corpo, então, é uma entidade tecnoviva multifacetada que incorpora tecnologia, é o bioporto da força orgástica e por isso produto de uma divisão sexual da carne que define a funcionalidade dos órgãos, sendo efeito de um mecanismo de representação e produção cultural. Por sua vez, o tecnogênero coloca em movimento dois modelos de corpos dependentes de um modelo de reconhecimento visual em que os significantes – cromossomos, genitais etc. – se apresentam como verdade científica.

A bio-lógica sustenta-se numa ontologia ótica, pois no Ocidente, observa Oyéwúmi (2021), o mundo é percebido pela visão. “O olhar é um convite para diferenciar” (OYEWUMI, 2021, p. 29), de modo que o real passa a ser o visível. Por isso, a

⁴⁸ É importante destacar que no pensamento de Paul B. Preciado, o termo tecnologia é mobilizado a partir de Donna Haraway e seu manifesto ciborgue. Por esta razão, ele passa a definir a sexualidade como uma tecnologia enquanto os componentes do sistema sexo-gênero, suas práticas e identidades são entendidos como máquinas, instrumentos, fluxos, usos e desvios (PRECIADO, 2017a).

sexopolítica ocidental “exclui a possibilidade de mais de dois gêneros, porque gênero é a elaboração do dimorfismo sexual percebido no corpo humano e projetado no domínio social” (OYEWUMI, 2021, p. 41). Dito de outra maneira, “pênis e vaginas são biocódigos de regimes de poder e conhecimento, reguladores ideais, ficções biopolíticas que encontram suporte somático na subjetividade individual” (PRECIADO, 2018a, p. 112-113).

Nesse aspecto, o tecnogênero é um programa operacional que gera uma série de percepções e efeitos sob a forma de afetos, desejos, ações, crenças e identidades. Ele se constrói nas “redes de materialização biopolíticas; ele se reproduz e se consolida socialmente ao transformar-se em espetáculo, em imagens em movimento, em dados digitais, em moléculas farmacológicas, em cibercódigos” (PRECIADO, 2018a, p. 128). O corpo funde-se com seus órgãos prostéticos gerando uma continuidade orgânica-inorgânica ao mesmo tempo em que se torna o lugar onde as transações de poder são incessantemente realizadas, “uma prótese política viva: um corpo que seja compatível o suficiente para colocar sua *potentia gaudendi*, sua capacidade total e abstrata para criar prazeres, a serviço da produção do capital e da reprodução da espécie” (PRECIADO, 2018a, p. 128), alimentando, assim, a lógica que governa a heteronormação em sua produção do corpo nacional em aliança com o farmacopoder. Enfim, Paul B. Preciado reitera que

o regime farmacopornográfico da sexualidade não pode funcionar sem a circulação de um intenso fluxo semiótico-técnico: fluxo de hormônios, fluxo de silicone, fluxos digitais, textuais e de conteúdo representacional... Em outras palavras, o regime farmacopornográfico da sexualidade não pode funcionar sem um tráfego constante de biocódigos de gênero. O gênero no século XXI funciona como um mecanismo abstrato para a subjetivação técnica; ele é conectado, cortado, deslocado, citado, imitado, engolido, injetado, transplantado, digitalizado, copiado, concebido como design, comprado, vendido, modificado, hipotecado, transferido, baixado na internet, aplicado, traduzido, falsificado, fabricado, trocado, dosado, administrado, extraído, contraído, ocultado, negado, renunciado, traído... Ele transmuta (PRECIADO, 2018a, p. 138-139).

Mas, se o gênero é essa jaula que nos prende, é possível pensar em rotas de fuga? É possível criar para si um corpo sem órgãos e escapar da jaula, mesmo que seja para entrar em outra, porém, desta vez, com nossos próprios pés? Ouçamos mais uma vez Abigail Campos Leal:

ele diz que *Ser*
 não passa pela tal *diferença sexual*,
 então me diz, meu véi
 porque que pra ser *Humano*,

tem que ser mulher-buceta ou homem-pau?

que se fodam essas velhas onto-*logias*
robóticas
precisamos de *outra* ótica
desconstruir essa lógica
binária
de ter que escolher
entre ser e não-ser
homem, mulher.

chega!
já estamos *do-entes*
e dessa onto-logia ainda vamos *pere-ser*.

e não me venha com esse papinho
displicente,
de que você s-ente
autenticidade nessa logicidade
de ser ou que lhe restou,
um destino que alguém (quem?)
pra ti, programou.

desertando, prefiro seguir continuando
meu caminho *trilhando*,
sem nunca saber aonde estou chegando...

no delírio,
que *alívio*
outros *ares*.
melhor que sua atmosfera *pesada*,
desse ser *sério*, sem *sorrisos*,
ontologias de necrotério.
esse fedor,
o do ser-bolor
e/u sinto de longe,
em primeira instância
e com o nariz tampado
e/u passo à distância.

prefiro meu caminho estranho
fora do compasso
devir-extemporâneo
nem homem, nem mulher.
e/u sei,
você não tá me acompanhando.
você não consegue entender,
e/u sei,
o *Ser cis-hétero* é muito tacanho.

enquanto isso, e/u vou me desprendendo
esquecendo
a diferença entre ser e sendo.
esque-sendo
dúvida?
então vai vendo...
com essas *escritas*,
a do papel e a do corpo,
e/u mudo o *jogo*,

com alegria e um pouco de *brincadeira*
 com sorrisos no rosto
 o ser pesado, fixo e binário
 vira papo-furado,
besteira

e e/u sigo mudando
 minhas curvas acentuando
 minhas forças germinando,
 meu gênero desprogramando
 bem mostra, e/u vou me trans/formando
 e meus hormônios?
 ah, em breve e/u vou estar re-tomando...

sem esse *ser-pra-morte*,
 afirmo meu devir mudando,
 di-vagando,
criando
 um jogo alegre da sorte,
 linha-de-fuga y linha-de-corte,
 corta!
gargalhando desse ser (qual?)
 e/u passo ao largo,
 pelas margens,
 pela borda...
 (LEAL, A., 2020, p. 16-19).

No poema, a eu-lírica joga com as palavras decompondo-as e recompondo-as para denunciar a problemática do uso das ficções de gênero pautadas na bio-lógica como condição determinante para se definir o que é “Ser” e o que é o “Humano” ao mesmo tempo em coloca a necessidade de se desconstruir tais narrativas de modo que se possa reconhecer existências outras que extrapolam tais enquadramentos. O termo enfático “chega!” que abre a terceira estrofe não só marca que já não se suporta mais viver numa sexopolítica imposta como destino do qual não se pode fugir; mas também reitera o argumento ao acentuar os danos disso: “já estamos do-entes e dessa onto-logia ainda vamos pere-ser”. Convém acentuar que o jogo com a palavra doente que também nos faz pensar em “entes”, como indivíduos que se tornam dignos de pena, de dó ou ainda em “pere-ser”, cuja semelhança sonora aproxima o verbo “perecer”, indicador de fim, de morte, de “ser” – substantivo, acentuando que o dano compromete a força de conservação do próprio ser, anula-se da existência.

A partir daí, ela aponta as corporalidades transvestigêneres como uma espécie de linha de fuga, pois “ao assumirem uma performance de gênero que se opõe à normatização sexo-gênero-desejo, deflagram o processo de produção que os corpos cisgêneros buscam ocultar” (NASCIMENTO, L., 2021, p. 127), denunciam as ficções sexopolíticas que organizam a realidade material. É interessante destacar que a partir da

quinta estrofe, sua estrutura é marcada pelo confronto dessa bio-lógica falha, embolorada e necropolítica⁴⁹ com as possibilidades outras abertas por seu corpo inconforme e abjeto.

Com isso, promove um processo de desnaturalização dos corpos ao fazer emergir performances de gênero para além do tecnogênero e do binarismo, ao mesmo tempo em que instaura um campo de possibilidades para sujeitas e sujeitos, promovendo fissuras subjetivas que desprograma e vai “trans/formando”. Nesse sentido, parece fazer ecoar os sentimentos de Paul B. Preciado ao declarar: “eu sou o monstro que vos fala. O monstro que foi construído pelos seus discursos e práticas clínicas. Eu sou o monstro que se levanta do divã e toma a palavra, não tanto como paciente, mas como cidadão, como um igual monstruoso” (PRECIADO, 2022, p. 14).

E é justamente por ser uma falha no sistema, por estar sempre em processo, nômade, monstruoso, desobediente de gênero que sujeitas e sujeitos transvestigêneres tornam-se a artesã e o artesão de seu próprio corpo, um corpo-devir, pleno de desejo, entendido, segundo Spinoza (2018), como *conatus*, como esforço para preservar na existência, como potência, “como força ontológica de empoderamento” (BRAIDOTTI, 2004, p. 169). Sendo assim, declara Linn da Quebrada, “meu corpo é minha obra, é a minha obra em construção constante. Meu corpo é meu campo de batalha, é o meu objeto de pesquisa e investigação. É onde sou a médica e a monstra. Cobaia de minhas próprias experiências” (QUEBRADA, 2018a, online). Ao fazer mover a corpa transvestigênera, torna-a corpa viva, rumo a novos lugares de ação, de subversão, de prazer e de gozo. Criam-se formas de existir e resistir juntas, na margem, na borda, na fronteira. Dito de outro modo, explicita Maria Lucas,

desde cedo, este olho absorve o mundo como quem, sendo um corpo-erro, está fadado ao isolamento social aliado ao vexame público. Estando nesse corpo, fui aprendendo a ampliar o olhar e, com isso, perder-me e encontrar-me em uma multidão de eus, com possibilidades que ampliaram o meu olhar, fazendo com que eu entendesse este (m)eu corpO como corpA. O processo de entender-me como travesti foi uma construção de múltiplas possibilidades de reverter as injúrias alocadas nesse corpo-erro e usá-las como próteses identitárias que serviam como escudo para as múltiplas agressões que vivi e vivo ao longo da minha transexistência. [...] Talvez tenha a ver com criar escamas, físicas e identitárias, que nos protejam e nos tragam poder e força em meio a uma sociedade hostil a corpos que fogem e deturpam as normas opressoras (LUCAS, 2020, p. 6-7).

⁴⁹Termo empregado a partir da perspectiva apresentada por Achille Mbembe (MBEMBE, 2018).

“O processo de entender-me travesti” e o “gritar para o carro-falo” de que nos fala Maria Lucas, bem como os processos arqueológicos de Linn da Quebrada e o estilhaçamento de Jota Mombaça articulam a corpa, a prática e a ética não só como compromisso com a dignidade humana, mas também como potência que fortalece o *conatus*, esforço para preservar na existência, poder para vencer os obstáculos exteriores a essa existência, poder para expandir-se e realizar-se expresso em um corpo que para Spinoza (2018) é relacional e se constitui a partir de sua capacidade de afetar e ser afetado, em um complexo sistema de movimento e de mobilidade proporcionado pela vida em suas conexões. “Ninguém pode desejar ser feliz, agir bem e viver bem se, simultaneamente, não desejar ser, agir e viver, isto é, existir em ato” (SPINOZA, 2018, p. 411).

Nesse sentido, ele defende que somos potência em ato, somos corpos em movimento em uma realidade que nos coloca na existência, isto é, em um plano comum de encontros. É na coexistência com outros corpos que vamos nos construindo e nos atualizando constantemente, já que o ato tanto nos coloca em conexão imediata com o fora, voltado para os encontros e desencontros com o Outro; quanto com o dentro, voltado para nossa própria potência. Por isso, os afetos emergem como ferramentas importantes, pois são eles que irão engendrar o desejo, compreendido como força de criar realidade. Como consequência, os afetos estão diretamente ligados à nossa potência de agir, entendida como a produção de efeitos seja como causa total, seja como causa parcial e como a força de existir.

Spinoza (2018) argumenta que as afecções, concebidas como as modificações e as significações fundadas no desejo de preservar na existência, são a força vital que faz os corpos se moverem (afetar e ser afetado por outros corpos) e faz a mente pensar. Pensamos e agimos não contra os afetos, mas é graças a eles que agimos e também reconhecemos o que fazemos, somos e sentimos. Desse modo, cria-se um corpo como acontecimento, um corpo como meio de fabricação da própria potência que se abre para a vida intensa, para a experimentação, para as possibilidades heterogêneas da existência. É, pois, esse poder de afetar e ser afetado que define o corpo em sua singularidade. O corpo, portanto, é definido pelos afetos que ele é capaz e não por sua forma, nem por seus órgãos ou funções. De fato, defende Maria Lucas,

o ato de renegar o lugar do corpO e reivindicar-me como corpA está mais ligado a expandir os limites corporais do que a perder algo intrínseco à natureza. A natureza, aqui, está ligada ao corpo biológico, ao que já possuímos quando do nosso nascimento. Nesse caso, podemos pensar em expandir, ou melhor, nos tornar, em vez de nos limitarmos pelo que já nos foi imposto, nos foi dado. [...] A possibilidade de mudar o artigo no fim da palavra “corpo” é, talvez, uma forma de (des)construir um corpo que fale, que se manifeste na vida, e, aqui, na escrita, promovendo movimento e Trans-Formação (LUCAS, 2020, p. 7;11).

Sendo assim, o que pode um corpo é a característica e os limites de seu poder de ser afetado. Poder este que corresponde à nossa potência de agir que se define como força de existir. Por isso, o desejo produz realidade, uma vez que ele é preenchido por intensidades. Nesse sentido, as corporalidades transvestigêneres emergem como nômades, como potência de acontecer em ato que se preenche de afetos ativos, criando uma linha de fuga em relação à máquina social engendrada pela sexopolítica farmacopornográfica. Ao fraturar o sistema de gênero, elas problematizam essa biológica que nos limita ao universo da funcionalidade. A corpa, portanto, constitui-se como um corpo sem órgãos (ARTAUD, 2020; DELEUZE; GUATTARI, 2012) que articula política e experimentação.

Para Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos (CsO) “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12) que promove uma experimentação de acesso à realidade por meio dos afetos como modos de existir e dos encontros como modo de se efetivar, de se conectar. É o corpo livre das interpretações e do juízo que nos impedem de perceber novos modos de vida e que organizam os corpos. Por isso, ele se opõe aos órgãos como organismo, como “organização orgânica dos órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24). Sem o aprisionamento em um corpo organicamente organizado, podemos nos abrir ao fluxo, ao devir, à intensidade, à experimentação de nós mesmas; podemos nos abrir ao desejo que se preenche de intensidades. Cria-se, pois, um corpo que não perde o devir, um corpo em acontecimento que atua na construção de sua própria potência e das condições para a experimentação. Um corpo que se deixa atravessar por uma poderosa vitalidade não-orgânica. “É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunto de fluxos, *continuum* de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 27).

Assim, o corpo sem órgãos não reprime os impulsos, pertence a uma conexão de desejos e a um conjunto de fluxos. Ele acontece por intensidades que estão associadas à vitalidade e à existência como criação contínua. Ele é, pois, um corpo instituinte que está

sempre por acontecer, criando-se no plano da imanência que nada mais é do que o plano da vida, das vivências, dos modos de ser. Porquanto, desabafa Preciado,

escolhi. Disse a mim mesmo: fale publicamente. Não se cale. E então fiz do meu corpo, do meu espírito, da minha monstruosidade, do meu desejo, da minha transição, um espetáculo público: havia encontrado uma saída. Foi assim que escapei dos meus domesticadores médicos, que se pareciam muito com vocês, caros acadêmicos e psicanalistas. Digamos que não tive outra via, sempre assumindo que não se tratava de escolher a liberdade, mas de fabricá-la. [...] Não falo aqui do corpo vivo como um objeto anatômico, mas como aquilo que chamo de “somateca”, um arquivo político vivo. [...] O monstro é aquele que vive em transição, aquele cujo rosto, corpo, práticas não podem ainda ser considerados verdadeiros em um regime de saber e poder determinados (PRECIADO, 2022, p. 27-28; 36).

Como se pode observar, a construção do corpo sem órgãos passa pelo reengendramento de si, em um movimento constante por meio do qual se vai conquistando a potência de acontecer, pura intensidade que emerge da capacidade de afetar e ser afetado. Desse modo, as corporalidades transvestigêneres, ao conceber-se corpa, compreendem-se como uma zona de intensidade que coexiste com a zona de extensão da vida. Ao criar para si um corpo sem órgãos, elas fazem um uso ético e estético do que lhes acontece, além de torná-los a casa de sua potência e de seu desejo, do desejo como criador do real, possibilitando-lhes construir a si mesmo, fazendo da própria vida uma obra de arte. Em outras palavras, produzir a existência como obra de arte, defende Deleuze (2013), é construir modos de existência ou estilos de vida ao mesmo tempo éticos e estéticos. Processos de subjetivação que caracterizam um acontecimento, um modo de vida intensiva.

Nota-se que o corpo sem órgãos é o desejo, mas também é, na concepção de Deleuze e Guattari (2012), o não-desejo. Se nós o procuramos é porque ele existe, mas sua existência não supõe uma preexistência: nem destino, nem karma. O corpo sem órgãos é o que alimenta a vida, é o desejo desejando o desejo, é a polifonia e a mutação constante de um corpo vibrátil a quem nada falta, pois tem o infinito como premissa existencial, como abismo do ser. Ele não procura para encontrar, mas para se perder na busca e ao fazê-lo inscreve em si mesmo seu caráter dinâmico e desejante. A corpa, concebida como um corpo sem órgãos, é um modo de efetuação de nossa energia/potência/desejo que ao problematizar e desconstruir os regimes corporais do biocapitalismo farmacopornográfico aciona a sua potência de corpo político. Um corpo que, segundo Sam Bourcier (2020), produz formações sociais e subculturas; cuja

performance e performatividade criam formas de reagir ao corpo máquina da heteronormação. Segundo Castiel Vitorino Brasileiro,

Preciso também assumir que não me interessa tanto em saber o que é travesti, mas nós travestis dispensamos (deixamos de pensar) o Mundo Moderno para sermos travestis. E para isso, abandono qualquer análise antropológica, fetichista e psicológica edipiana para dizer que não há – *a priori* – um conteúdo ou uma forma essencial ou fundamental para que a transmutação travesti aconteça. Cada trava rejeita ou namora o hormônio que a faz ser nada daquilo que a cisgeneridade racista pensa sobre si e sobre nós. Meu pensamento é uma dobra contraditória que afirma: travestilidade é transmutação. [...] Modificar o meu corpo é transmutar para outro mundo. “Travesti” talvez seja um nome – provisório – interessante de se dar e esse novo ou outro mundo que temos construído enquanto transmutamos... (BRASILEIRO, 2021, p. 46-49).

Aqui, a performatividade de gênero expande-se para o performativo no político, de modo que as corporalidades transvestigêneres exercitam o direito de aparecer, “um direito que afirma e instaura o corpo no meio político” (BUTLER, 2018b, p. 17), reivindicando uma exigência corporal por condições de luta e de construção de alianças capazes de reiterar suas vidas como vidas vivíveis, como vidas que importam e de construir outros usos para o corpo, as identidades e a vida, para além da sexopolítica farmacopornográfica, pois “o que eu tenho feito é viver no tempo do meu corpo transmutado e às vezes no tempo identitário quando preciso ganhar dinheiro para fazer mistérios do aquí. Transmutar é isso: negociações entre morte e vida. [...] Amo a vida, porque não desisti de construir um corpo capaz de viver na imprevisibilidade (BRASILEIRO, 2021, p. 54).

Por essa razão, ao propor sua noção de corpo transformacional para pensar a infindável instabilidade do corpo, Ian Guimarães Habib (2021) aponta que a corpa transvestigênera é potencialmente transformacional, uma vez que,

o Corpo Transformacional é aquele que, a partir da alteração dos seus estados corporais, tem, dentre outros aspectos, sua qualidade de movimento, sua forma e sua existência alteradas. A mudança de um estado corporal para o outro, ou seja, a transformação corporal, pode se dar por estratégias de movimentação baseadas em tarefas físicas, por indicações de movimento, pelo trabalho corporal imagético, e por acoplamentos e reacoplamentos em redes de materialidades que incluem corpos humanos e não-humanos, como organismos, dispositivos tecnológicos, espaço-tempo, coisas, forças, conceitos abstratos e epifenômenos — as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir da memória, imaginação e pensamento. Essas redes de (re)associações/dissociações atuam na potencialização, amplificação ou distorção da experiência física, sempre dissolvendo as dicotomias presentes nas separações entre corpo e mente, corpo e espaço, organismo e máquina, físico e não físico. Um Corpo Transformacional transforma materialidades, sendo simultaneamente transformado por elas (HABIB, 2021, p. 92).

Nesse aspecto, transmutar é sair de si, implicando ser outros corpos humanos e não-humanos. É, pois, um ato transformacional que gera uma rede de mudanças que atinge níveis sociológicos e cosmológicos. Por isso, reitera Habib, a corpa transvestigênere é “ontológica e potencialmente um corpo transformacional em rapidez (auto) multiplicada e transformadora” (HABIB, 2021, p. 98), rompendo com o sistema de controle que produz corpos disciplinados, ideais para a reprodução de padrões e normas de comportamento e de movimento. As corporalidades transvestigêneres, a partir de uma gama infinita de processos, modificam-se, alterando a experiência, a existência e a forma do corpo. Em outras palavras,

o que muda sou eu. Minha materialidade. E os modos que relaciono-me com a minha verdade. Minhas mutações são um prelúdio da mais profunda e inevitável transformação vital que pode existir: a morte. Eu me preparo para a morte transmutando em vida. [...] Nada aqui se acaba e tudo aqui um dia há de morrer; morrer é transfigurar, assumir uma outra forma de existir. Um oceano que transformou-se no deserto do Saara. Uma quantidade de mar ou rio evapora e transforma-se em nuvens. Meu corpo, que, com terapia hormonal, muda sua qualidade líquida e sua fisicalidade (BRASILEIRO, 2021, p. 31-32).

Assim, cada uma das novas materializações e potencializações da transformação corporal performadas por diferentes corpas fabricam realidades outras de presença, operando mecanismos de mudanças que impactam os sistemas de saberes e poderes. São, portanto, “escolhas politicamente orientadas” (HABIB, 2021, p. 37). A corpa-política, então, consiste em “um conjunto articulado de representações, imagens, ideias, atitudes, técnicas e condutas encarnadas, uma configuração corporal promovida consciente ou inconscientemente pelo movimento social concretizando-se tanto individual como coletivamente” (ESTEBAN, 2009, p. 394, tradução nossa)⁵⁰.

Um corpo político comporta, portanto, formas de compreender os processos de subjetivação, as relações sociais, a sexopolítica e o gênero como organizador do mundo; bem como estratégias de olhar, conhecer e intervir no mundo, supondo, muitas vezes, formas de resistir, contestar e modificar a realidade. Em outras palavras,

o corpo político é o que ultrapassa tais fronteiras e derruba barreiras, transformando-se em território que já não quer mais ser ocupado, mas quer ocupar. É o corpo que (r)existe. Eu penso o meu corpo como esse território a ser explorado, como essas quebradas, como essa arqueologia, como esse

⁵⁰No original: “Un conjunto articulado de representaciones, imágenes, ideas, actitudes, técnicas y conductas encarnadas, una configuración corporal determinada promovida consciente o inconscientemente desde un movimiento social que se concreta a nivel individual y colectivo” (ESTEBAN, 2009, p. 394).

processo de escavação, de rachaduras que me fazem, de terremotos que modificam as coisas, que as transformam e me fazem outras. Eu tento usar meu corpo como minha própria ação política, criar sobre minha própria existência, fazer da minha estética, da minha vida e das minhas relações, obras de arte (QUEBRADA, 2018b, online).

Assim sendo, a corpa-política transvestigênera é performativa, próstética e se constitui como um corpo sem órgãos a partir de sua capacidade de afetar e ser afetado em um movimento constante marcado por encontros e desencontros que ativa sua potência de ser/estar/vir a ser no mundo. É uma corpa que experimenta a transmutação e que transforma os encontros em combustível para incêndios inevitáveis que faz de seu lugar uma encruza. “E a encruza não é um labirinto, mas um espaço espiralado que infinita-se para todas as direções – encruzilhadas – feito o ar” (BRASILEIRO, 2021, p. 46).

E o que ela pode? Dentre inúmeras possibilidades, aqui, acentua-se que ela pode, para usar a imagem criada por Sara Ahmed (2019a), ocupar um lugar na mesa do sistema literário não só apoderando-se dos processos de construção de sua própria representação e do debate em torno da autoria; mas também criando condições materiais para a emergência de uma literatura transvestigênera que o desestabiliza ao propor obras literárias como suporte estético e político de um ativismo atravessado pelas existências desertoras de gênero para quem a literatura se torna um novo caminho para habitar frente às novas configurações da colonialidade e das guerras sociais contemporâneas.

CENA 2: DOBRAR O TEXTO MUN/DO: AUTORIA E REPRESENTAÇÃO

Plantas precisam de cuidados, assim como as narrativas precisam ter responsabilidade quando contamos vidas. Estereótipos negativos nos acompanham em todos os âmbitos de nossas vidas e por toda a nossa vida. [...] Narrativas são como água nas plantas. A quantidade certa de água determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito; mas como nós nos pensamos a nosso respeito. O corpo das travestis é, sobretudo, linguagem. É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitas. De certa forma fiquei grávida de mim mesma. Eu me pari (CARVALHO, 2020, online).

Como se pode observar no texto de Renata Carvalho, essa corpa-política transformacional não só recupera o poder sobre si mesma, tendo o corpo como esse lugar a partir do qual é possível se parir como sujeita, responsável por sua própria narrativa: “nós escolhemos viver com a nossa própria pele. Isto é sobre eus”

(CARVALHO, 2020, online); mas também encontra na fabulação e no imaginário o truque necessário para que sua corpa-linguagem possa traçar na literatura novas questões, novas abordagens, outras epistemes, um colapso estético: “a arte transforma, muda esses olhares, me olhem agora por inteiro, nos olhos” (CARVALHO, 2020, online). Desse modo, ao parir uma corpa-política, as subjetividades transvestigêneres potencializam suas vozes realizadas desde si mesmas, ao mesmo tempo em que tomam para si a responsabilidade de contar suas vidas. Por isso, defende Isadora Ravena,

é preciso mais do que nunca que nos dediquemos ao exercício da imaginação de novos futuros, não mais contornados pelos limites de um mundo instaurado pela normalidade. Estamos, pessoas trans/travestis, a desenhar novos mundos, não mais guiados pelas binaridades sufocantes: o eu e o outro, o corpo e a mente, homem e mulher. É sem dúvida, um projeto ariscado, por vezes silencioso, um projeto de fuga, um plano estratégico. Nessa guerra, a arte tem se tornado aliada. Descobrimos que a arte pode e deve ser plataforma de criação de novos modos de existir (RAVENA, 2020, p. 5).

Desse modo, a literatura⁵¹ emerge como lugar onde se pode estruturar o que Ravena (2020) chama de trans-projeto que, ao abalar as certezas, ao colocar em xeque as concepções fundantes sobre o corpo, a arte e a vida, desenha novos futuros que se inscrevem no agora, na dinâmica da vida, nos modos experimentais de ser e estar no mundo. A literatura permite dobrar o texto mun/do, consolidando-se como uma espécie de lugar de fala⁵² que revela a potência narrativa protagonizada pelas subjetividades transvestigêneres. Além disso, constrói lugares de escuta através dos processos de circulação de obras que estabelecem vínculos entre seus modos de produção e práticas, formas de visibilidade dessas práticas e os modos de conceituação de umas e outras. Nesse aspecto, “fazemos da arte [literatura] não um substantivo ou um adjetivo, mas sim um verbo” (RAVENA, 2020, p. 33), linguagem em ação, projeto de existência e de resistência.

⁵¹ Convém destacar que para além da noção de literatura como a arte da palavra, concebemos a literatura a partir da proposta de Rita Terezinha Schmidt para quem a “literatura é um campo simbólico de significação, interpretação e construção de identidades culturais e que constitui, ao longo dos séculos, um arquivo de linguagens e imagens que elaboram esteticamente os encontros e desencontros entre humanos, suas interfaces com a natureza e com os animais em visões idílicas, apocalípticas e revolucionárias, em contextos de transformações históricas, transgressões e superações, utopias e distopias” (SCHMIDT, 2015, p. 19).

⁵² Partimos da noção de lugar de fala proposto por Djamila Ribeiro, para quem “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquização social. [...] Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio para quem foi subalternizado” (RIBEIRO, 2019, p. 64).

Assim, a corpa-política transvestigênera parte das contradições e assimetrias do mundo, sentidas na pele para invocar um feitiço: a palavra; uma palavra encarnada que transforma fragilidade em potencialidade no ato da escrita que se constrói ao fundir nossa experiência pessoal e visão de mundo à realidade social em que vivemos, à nossa história, à nossa perspectiva. Contudo, declara Castiel Vitorino Brasileiro,

Eu tenho tentado assumir a minha existência numa complexidade que a palavra nunca vai dar conta. Então, a linguagem, seja ela qual for, que tenta dizer da minha existência vai ser sempre limitada, mas estou negociando com ela para conseguir fazer da linguagem e da palavra uma ponte que nos possibilite de fato acessar essas ferramentas cosmogônicas, essas ferramentas de produção de um mundo, de outros mundos que não esse no qual a gente está agora (BRASILEIRO, 2021, p. 40).

É, pois, nesse processo constante de negociações que a literatura, em sua potência criadora, consolida-se como uma ação estético-política capaz de fundar novas ordens de representação e novos regimes de visibilidade cujas discussões habitam o coração da política global contemporânea, acentuando a indissociabilidade entre política e representação. Por isso, as vozes subalternizadas defendem a necessidade de uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política. Por esta razão, a literatura é “uma dessas artes com as quais inventamos mundos novos, possíveis, utópicos’imaginados. Pela palavra compartilhada nos aqueerlombamos e criamos um cuírlombo não só de resistência – mas de sonho, de afeto, de semente” (NASCIMENTO, T., 2019, p. 8).

A escrita como um ato político e como um acuírlombamento, portanto, “é sempre uma luta para nos definir internamente, e que vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de recordar o passado, mesmo quando criamos novas formas de imaginar e construir o futuro” (hooks, 2019b, p. 37) e de conspirar contra o presente. Ao mesmo tempo em que coloca a literatura no que Dodi Leal (2020) chama de encruzitrava, lugar que aponta múltiplos caminhos, onde cruza o feitiço que recai no fluxo da narrativa e as forças que agem nas dobras do espaço-tempo, fazendo emergir outras formas de dizer que reivindicam uma outra poética política. A encruzitrava não só convoca para a quebra das correntes do cispatriarcado que faz da norma sua condição de dominação; mas também promove o enguiçamento das normas que permite a libertação, as linhas de fuga em fluxos inimagináveis ao sistema. Por isso, ao final de seu ensaio, Isadora Ravena e Lucas Dilacerda questionam “com quais palavras temos nos aliado? Se as palavras nos dão o mundo, que mundo é esse que nos

foi dado a conhecer? Quais palavras precisamos esquecer para que outras nasçam? Como cortar o léxico gramatical? Esburacar, ruir, corroer, bifurcar, desmorronar a língua” (RAVENA; DILACERDA, 2020, online).

Ser responsável por sua própria narrativa, ser quem descreve sua própria história e não apenas ser descrita é o que transforma a escrita em um ato político, uma vez que “enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora de minha própria realidade, a autora e a autoridade da minha própria história” (KILOMBA, 2019, p. 28). Constrói-se, portanto, uma voz que, ao tornar-se sujeito, coloca a si mesma e as outras no centro do discurso ao mesmo tempo em que demanda por novos paradigmas: é preciso aprender a falar, rompendo com o projeto colonial que nos constituiu e a escutar, para ouvir de outra maneira.

Além disso, abre espaço para problematizar as dificuldades do acesso à voz e da própria representação no interior do campo literário, visto que as formas mediante as quais as/os artistas alcançam visibilidade são uma das propriedades específicas de sua existência pública. Começa-se, então, a desautorizar “um certo modo privilegiado de enunciar verdades, uma forma particularizada pelos privilégios epistêmicos da branquitude e da cisgeneridade de se comunicar e de estabelecer regimes de inteligibilidade, falabilidade e escuta política” (MOMBAÇA, 2021, p. 86).

Nesse sentido, escrever é entrar em cena, pois, segundo Jérôme Meizoz, “a vida social, posto que se desenvolve sob o olhar do outro, não só é marcada pela espetacularização, mas também invoca uma dimensão estética, vinculada aos diferentes modos de exibir-se” (MEIZOZ, 2016, p. 253). É, como diria Butler (2018b), reivindicar seu direito de aparecer. Por essa razão, torna-se cada vez mais importante quem fala, o que traz de volta à cena a figura autoral, ao mesmo tempo em que problematiza as questões sobre a legitimação. Por isso, a autoria emerge como um elemento caracterizador do projeto estético-político do que se está chamando de literatura transvestigênera, percebendo e afirmando as subjetividades transvestigêneras em seu centro. Por isso, declara Isadora Ravena,

a palavra pra nós é vida! estamos esgotadas deste modo de existência que nos foi imposto, deste mundo falido que não nos encaixamos. Somos alienígenas, não pertencemos a este mundo. Somos atópicas, não nos encaixamos em nenhum lugar. somos anacrônicas, estamos no futuro. Somos meteoros, fomos lançados em direção ao mundo para destruí-lo. Somos muitas! Uma chuva de meteoros radioativos, estrelas brilhantes no universo. Para ver nosso brilho, é preciso enxergar no escuro de nossas sobrevivências monstruosas, brilhantes,

reluzentes, como os pequenos lampejos dos vagalumes, que dançam no escuro calado na noite (RAVENA, 2020, p. 33).

Se outrora o autor teve sua morte decretada (BARTHES, 2012), Foucault o reabilita ao concebê-lo como uma função, “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2015, p. 275). Com isso, demonstrou que o que chamávamos de autor não era algo que pertencia a ordem do dado, mas, ao contrário, era um constructo resultante da intervenção de diferentes instâncias tanto jurídicas, quanto literárias e midiáticas. Contudo, para Juan Zapata,

a construção do autor remete não só a alguns procedimentos externos à obra (operações de catalogação como as efetuadas por bibliotecas e livrarias; operações de periodização e de consagração como as efetuadas pela crítica profissional e acadêmica; operações econômicas e jurídicas como as realizadas pelas editoras e associações de escritores; operações de canonização como as operadas pelas instituições escolares e universitárias), mas também aos procedimentos que, desde a gênese da obra, contribuem para a construção da identidade autoral (ZAPATA, 2014, p. 18-19, tradução nossa)⁵³.

Nesse sentido, ao propor sua noção de *ethos*, Dominique Maingueneau destaca que, ao falarmos de autor e de autoridade, traremos à tona o texto e o mundo, ou seja, a instância que enuncia adicionada ao estatuto social que ela ocupa. Para ele, “o *ethos* implica uma maneira de habitar o espaço social. Longe de surgir todo armado do imaginário pessoal de um autor, constitui-se através de um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios” (MAINGUENEAU, 1995, p. 139). Em outras palavras, o *ethos* é a imagem que a escritora e o escritor constroem de si mesmas através de seu discurso.

O linguista ainda propõe três dimensões da noção de autor. A primeira diz respeito ao *autor-responsável*, a pessoa civil que responde pela autoria de um texto, válido para qualquer gênero do discurso. A segunda refere-se ao *autor-ator*, quem organiza sua existência em torno da atividade de produção de textos de modo a construir uma trajetória, uma carreira no campo literário. É o que comumente

⁵³No original: “La construcción del autor no se remite unicamente a unos procedimientos que se ejercen externamente a la obra (operaciones de catalogación como las efectuadas por bibliotecas o librerías, operaciones de periodización y de consagración como las efectuadas por la crítica profesional y académica, operaciones económicas y jurídicas como las efectuadas por las editoriales y las asociaciones de escritores, operaciones de canonización como las operadas por las instituciones escolares y universitarias), sino que esta remite también a los procedimientos que, desde la génesis misma de la obra, contribuyen a la construcción de la identidad autoral” (ZAPATA, 2014, p. 18-19).

chamamos de escritora e escritor. A terceira é o *autor-autoridade*, aquele dotado de autoridade em razão do conjunto de sua obra e da consolidação de uma identidade perdurável no tempo. Para tanto, faz-se necessário a construção da imagem do autor, cuja posição o permite reivindicar para si uma imagem pública, isto é, ser reconhecido pelo público (MAINGUENEAU, 2009).

Como se pode observar, a noção de imagem de autora e autor permite integrar às análises intratextuais os discursos extratextuais, bem como os processos de persuasão ou de negociação empregados no campo literário para atribuir um valor à autora, ao autor e à sua obra. Entretanto, para Zapata, a passagem de escritora e escritor para a imagem da autora e do autor dá-se por meio do desenvolvimento de um projeto autoral, isto é, “uma série de estratégias institucionais que o escritor utiliza ao longo de sua carreira para posicionar uma imagem durável de si mesmo e identificável por seu público e para a posteridade” (ZAPATA, 2014, p. 22, tradução nossa)⁵⁴.

Considerando que há uma série de instâncias envolvidas na construção da autoria, Jérôme Meizoz amplia a abrangência do *ethos* e da imagem da autora e do autor propondo a noção de postura que “implica uma relação entre os eixos discursivos e os comportamentos da vida no campo literário” (MEIZOZ, 2014, p. 85). A postura, portanto, é forjada graças à interação entre autora, autor, mediadores e público, antecipando ou reagindo aos processos de valoração. Para ele, a postura da autora e do autor é construída tanto no texto, quanto nas atitudes, nas formas de falar, vestir-se ou de se comportar que a escritora e o escritor adotam em sua vida institucional – entrevistas, eventos públicos, redes sociais. Ela é, pois, a apresentação de si que faz quem escreve e a gestão do discurso com suas condutas públicas. Em síntese, a postura da autora e do autor é a forma singular de ocupar uma posição dentro do campo literário (MEIZOZ, 2014).

Diante disso, a figura autoral configura-se como um constructo cultural determinado por seu discurso seguro e consolidado e por sua função textual, sendo atravessado pelo contexto histórico em que se insere. Ela é construída pela escritora e pelo escritor, uma entidade física, empírica, a/o agente na cena literária. Em outras palavras, “o autor trata-se de uma persona criada pelo escritor, uma postura que ele

⁵⁴No original: “una serie de estrategias institucionales que un productor utiliza a lo largo de su carrera para posicionar una imagen durable de sí mismo e identificable por su público y por la posteridad” (ZAPATA, 2014, p. 22).

assume, de maneira que seu trabalho possa ter algum sentido estético, para que possa consolidar-se como ativo no campo literário” (SANTA, 2017, p. 81).

Mais do que uma função ou um elemento pressuposto pelo texto, a figura da autora e do autor estabelece um jogo entre o discurso literário e uma função de categorização que o permite definir, agrupar, excluir e opor-se a outros textos. Nesse sentido, a escritora e o escritor acionam uma operação estratégica, retórica e poética que constrói seu comportamento dentro e fora do texto para a construção de uma imagem, mais especificamente de sua imagem pública que transita pelas fronteiras exteriores ao texto e pelo contexto.

Meizoz (2016) destaca ainda que nas práticas literárias contemporâneas, o corpo da escritora e do escritor se faz igualmente presente. As apresentações públicas exigidas (feiras, entrevistas, eventos acadêmicos), bem como as performances de seus textos numa espécie de literatura fora do texto são parte integral da circulação dos textos. Além do trabalho de mídiatização das escritoras e dos escritores nas redes sociais regido pelos formatos próprios dos espetáculos na era do que Byung-Chul Han vem chamando de sociedade da transparência onde “o mundo [é] um mercado onde se expõem, vendem e consomem intimidades. [...] O mercado é um lugar de exposição” (HAN, 2017, p. 80).

Por isso, para Everton Vinicius de Santa (2017), a estratégia que escritoras e escritores vêm usando para configurar a figura autoral é o que ele chama de escritora/escritor espetacularizada/espetacularizado, potencializado pelo crescimento das mídias digitais e o seu impacto na sociedade. Nesse espaço, as relações entre escritora/escritor e leitora/leitor são maximizadas ao mesmo tempo em que se promove o jogo de autopromoção e popularidade que torna a autora e o autor, em nossos dias, uma figura cada vez mais pública.

A imagem do autor está diretamente relacionada ao olhar do outro sobre si mesmo, imagem transmitida por ele mesmo e divulgada no espaço das redes sociais, cujas identidades se misturam com o escritor, enquanto se pode inventar uma identidade para satisfazer os interesses do autor ou editores no jogo literário contemporâneo que têm cada vez mais escritores individualizados e que têm dado importância à publicidade de sua imagem autoral (SANTA, 2017, p. 83).

Assim, através da hibridização entre o impresso e a mídiatização da escritora e do escritor, consolida-se uma identidade autoral que vai das redes sociais, blogs, páginas na web, entrevistas e publicações não literárias à publicação em periódicos e participação em eventos acadêmicos. Emerge, então, essa escritora e esse escritor multifacetados

que atuam na academia, no ativismo, na produção cultural, no ensino, uma vez que “a luta da vida pelos espaços não é só com a presença física. É com a presença epistemológica, literária e poética” (BEAUVOIR, 2019). Ao escrever o posfácio da coletânea da Academia TransLiterária, Amara Moira reitera

tudo isso para dizer que, se, por décadas, as obras de autoria trans foram reféns do que a sociedade nos imaginava capazes e do que nos desejava contando, agora cada vez mais somos nós quem vamos dando as cartas, nessa profusão de escritas que, só nos últimos três anos, mais do que duplicou o número de publicações trans no Brasil. Que essa preciosa Antologia então venha e sirva não só para desafiar as imaginações e desejos [...], como também para brincar de reinventar a maneira de nos fazermos arte e literatura (MOIRA, 2019b, p. 151)

A autoria, portanto, reitera como as subjetividades transvestigêneres vêm se confirmando como corporalidades que tanto fazem ecoar sua voz, se apropriando da escrita em nome de si e de uma coletividade marcada pelo silenciamento, pelo total apagamento de sua existência social, quanto erguendo-se contra uma representação que durante muito tempo foi pautada em imagens negativas e na não presença da pluriversidade que os caracteriza. Não à toa a questão da representação une-se à autoria como linhas de forças da literatura transvestigênera brasileira, uma vez que problematiza a importância de quem fala, do acesso à voz e da construção de uma figura autoral; quanto reivindica uma transformação nos modos de ver ao questionar que olhar é esse que vê. Se a literatura constrói mundos, então, como cortar o mundo com delicadeza? Para Isadora Ravena e Lucas Dilacerda,

questionar como cortar o mundo com delicadeza é questionar como descolonizar falando a língua que nos coloniza. A língua que nos mutila e nos mata, nos domestica e nos aprisiona. Como cortar a língua do colonizador com a navalha de nossas existências? Precisamos de uma língua afiada como a língua de uma serpente. Afiada e bifurcada. A língua se transforma em lâmina, cortante, cirúrgica. Na ponta da língua há veneno que contagia e prolifera o ácido que corrói o concreto gramatical. Como descolonizar escrevendo na língua que nos mata? Como descolonizar pensando na língua que nos coloniza? É entre o dente e a mandíbula que se esconde a lâmina, nos ensinaram as travestis brasileiras desde a segunda metade do século XX (RAVENA; DILACERDA, 2020, online)

É, pois, como essa lâmina cortante e delicada que a escrita transvestigênera abre fissuras por meio das quais emergem outras ordens de representação que supõem a adoção de outros olhares, ao mesmo tempo em que desmorona a linguagem, enfeitiça-a, torce-a, explora sua potência de devir-palavra. Por isso, diz Audre Lorde, “a poesia faz

alguma coisa acontecer, de fato. Faz com que você aconteça, faz a sua vida acontecer. [...] Cada poema que escrevi é um esforço de compor fragmentos de verdade com base em imagens de minha experiência e compartilhá-lo [...] hoje ou no futuro” (LORDE, 2020, p. 106). É a literatura que nos ensina a reconhecer nossos afetos, ajudando-nos a realizar o encontro conosco que nos permite definir quem somos. A literatura, portanto, cria outras possibilidades para as subjetividades, outrora silenciados e transformados em outridade pelo sujeito hegemônico farmacopornográfico. Começa-se a driblar as luzes do mundo para permitir que, na sombra, outras perspectivas se revelem.

Nesse sentido, o primeiro corte dá-se com a emergência das novas vozes e olhares que questionam o estatuto da representação, categoria chave na configuração do literário, uma vez que, segundo Regina Dalcastagnè, ela passa a ser lida “com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). E isso se intensifica, ao considerarmos que, como aponta Preciado (2018b), os processos de representação e de construção imagética são uma das semiótico-técnicas que alimentam a sexopolítica. Por isso, bell hooks (2019a) argumenta que o campo da representação é um lugar de luta política, pois “para que possamos retirar a centralidade do outro opressor, recuperando nosso direito à subjetividade, é fundamental que insistamos em determinar quem somos sem depender das respostas colonizadoras para estabelecer nossa legitimidade” (hooks, 2019c, p. 68). Como diz Audre Lorde, “a arte não é a vida. É um uso dela. O artista tem a habilidade de pagar aquela vivência e usá-la de certa maneira e produzir arte” (LORDE, 2020, p. 84). Logo, declara Ravena,

escrevo com palavras invisíveis aos olhos de nossos algozes e presenteio-os com o esforço de ler nas sombras. Negócio, pois preciso e gosto de estar aqui. É na arte que exercito o meu deboche, a minha malícia de sem-poder e vou caminhando nas estreitas veredas abertas pelas giletes das que me antecederam, convocando as malditas que virão (RAVENA, 2020, p. 38).

Desse modo, uma literatura transvestigênera desenvolve-se a partir da ambivalência do jogo político-afetivo das travestis, pendulando entre dar *ekê*⁵⁵ no terrorismo cisheteronormativo e fortalecer a coletividade transvestigênera; da compreensão de que as transformações de suas corporalidades são inscrições poéticas e

⁵⁵*Ekê* termo do pajubá que significa pênis, pau, mala do bofe. Aqui a expressão remete à expressão “meter o pau” que significa criticar, questionar, problematizar, detonar, dismantelar (VIP; LIBI, 2006).

que, por isso, torna possível palavrando uma literatura atravessada⁵⁶ pelas nossas experiências de estar no mundo; da forja de nossa transcestralidade em um movimento de infinito exercício que nos enche de alegria ao ver nossa vida, outrora apagada, brotando novamente e, com isso, construindo um coro transvestigênera, um corpo-coro que passa pela corpa e pela escrita. Como enfatiza Maria Lucas, “sendo coro, somos mais fortes. Sinto meu choro que escorre e se esvai nessa terra, me sinto forte porque pensar em tantas que somos me (re)faz fortaleza neste novo mundo, nova era” (LUCAS, 2020, p. 13).

Nesse sentido, consolida-se uma literatura na qual nossa corpa-política transformacional se move rumo a novos lugares por meio da imaginação, da imaginação como presença de uma experiência que se realiza no encontro dos corpos e em sua capacidade de afetação. Uma corpa que faz, sente e compartilha o direito de amar, trabalhar e se definir de seu jeito. Além disso, é pela imaginação, pela fabulação que se inscreve nas vidas dissidentes novos modos de guerrear e novas lógicas de pulsar o poético e o ficcional a partir dessa corpa-política. Ao refletir sobre sua arte, Linn da Quebrada diz

quando estiverem lendo esses feitiços e mandingas, decomposições de minha própria matéria, não esqueçam que essas canções foram cruciais para que me transtornasse em quem sou hoje & no que venho a ser. mas que não sou mais. [...] fui milhares. fui melhor & pior do que imaginei. fui muralha & despenquei. e assim espero, sem esperança alguma, que também o façam e suportem que eu não dê conta de ser fiel nem mesmo às minhas próprias representações. o que vocês verão é pretérito imperfeito, é parte do fracasso que venho construindo nesse sistema sistematicamente calculado & que falhou ao me prever (QUEBRADA, 2021, p. 3).

Uma imaginação que carrega em si a potência do devaneio, do delírio, da memória, dos afetos no fluxo da experiência viva atravessada pelo encantamento e pelos feitiços de que nos fala Linn da Quebrada. Encantar, diz Luiz Simas e Luiz Rufino, é “o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 4), enquanto o encantrar, proposto por Dodi Leal, é “o encantamento travesti do mundo[...], é instaurar as indisciplinas transgêneras como episteme fabular” (LEAL, D., 2020, p. 10).

O ato de escrever, ou mais amplamente, o ato de fazer arte emerge como um ato existencial que, como aponta a eu-lírica, encena, numa espécie de performance, a vida de

⁵⁶A palavra foi construída a partir da discussão proposta por Dodi Leal ao pensar a palavra trava em suas reflexões sobre a arte travesti e suas fabulações sobre o fim do mundo. Sendo assim, encantrar é o encantamento travesti do mundo (LEAL, D., 2020).

modo que “rasgamos a nossa pele para sentir a carne pulsante do corpo. Mordemos a nossa língua para provar o gosto ácido da vida” (RAVENA; DILACERDA, 2020, online) para elevar a voz em um ato de resistência, pois, “apenas o ato de resistência resiste à morte, quer sobre a forma de uma obra de arte, quer sob a forma de uma luta dos homens [*sic*]” (DELEUZE, 2016, p. 342).

Como se veio tecendo até aqui, a escrita, compreendida como potência em ato de uma corpa-política que afeta e é afetada em seu estar no mundo, tanto se apropria da literatura como lugar de fala e de escuta; quanto desnuda a dimensão política da representação, principalmente quando se trata das maiorias minorizadas⁵⁷. Sendo assim, a representação instaura-se no que Paul Ricoeur (2011) chama de reino do como se, da ficcionalidade, do agenciamento dos fatos que cria a ilusão do real ou ainda, afirma Antoine Compagnon (2003), nos jogos de linguagem que produzem os mundos possíveis ou ficcionais. Desse modo, aponta Compagnon, a representação consolida-se como “atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *práxis* dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento” (COMPAGNON, 2003, p. 131). o mundo criado, então, repousa em um território que não se entrega nem ao fato real, nem ao inventado, habitando o entre-lugar, a fronteira do discurso híbrido no qual, diz Silviano Santiago, “a verdade [...] está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira da ficção, ou a ficção da verdade, que narra poeticamente a verdade ao leitor” (SANTIAGO, 2013, p. 162).

No entanto, ao lado da representação como *mimesis*-criação defendida por Compagnon, cabe pensar na representação-efeito proposta por Costa Lima (2014), para quem a representação é a capacidade de leitura crítica face ao real, leitura que implica na “recolha de sinais e marcas” com vistas a indiciá-lo. Assim, a *mimesis* é o processo pelo qual se reconhece que há um real que está aí, mas um real cuja leitura, longe de ser passiva, tende a significá-lo e a ressignificá-lo. Desse modo, ao invés de representação como “equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva”, lança mão de um segundo sentido de representação, “constituída a partir do efeito no agente – seja ele o criador, seja o receptor [*sic*]” (LIMA,L., 2014, p. 24-25; 298). Convoca-se a sensibilidade do leitor para resolver os impasses narrativos, sustentados em contradições, nas quais tudo é e

⁵⁷Aqui, ampliou-se o uso da categoria “maioria minorizada”, proposta por Richard Santos, de modo que ela abarque todos os grupos sociais que ao longo do tempo se tornaram minoria no acesso à cidadania e maiorias em todo o processo de espoliação econômica, social e cultural (SANTOS, 2020).

não é, tudo pode ser verdade e mentira, fato e ficção numa escrita em incessantes atravessamentos de fronteiras cuja ficcionalidade se desdobra entre “a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

No que se refere à produção literária transvestigênera, nota-se que a representação é inserida em um debate que toma a literatura como uma forma de atuação no mundo, graças a seu poder de criação de imaginários por meio dos quais o mundo é significado e ressignificado constantemente, por meio da qual escritoras e escritores se valem da transgeneridade como uma forma de ver o mundo que nos foi dado a conhecer e das lutas históricas de existência e de resistência para elaborar criativamente as narrativas em prosa e poesia. A fabulação transvestigênera como potência política da imaginação que desordena o mundo, desorienta as rotas, que é feitiço, que acessa camadas de delírio que cria a partir da literatura novos modos de existir.

A representação, segundo Hall (2016), é atravessada pela política porque não só a cultura constrói um sistema de representações através do qual as significações são produzidas e compartilhadas entre seus membros, não à toa Paul B. Preciado (2018a) aponta a construção de imagens como uma das estratégias sexopolíticas da era farmacopornográfica; mas também para as maiorias minorizadas não se verem representadas e não poderem representar pode significar uma opressão existencial.

Assim, diferente da chamada literatura política das décadas de 1960 e 1970 que usava a palavra como arma de denúncia ou de luta contra algo em nome de uma bandeira política ou ideológica; a literatura transvestigênera tem em seu projeto a palavra como arma na luta pela existência. Ela que ser reconhecida como sujeito, como sujeito literário, como literatura. É uma demanda por reconhecimento e, desse modo, não evita conflito, porque compreende que a literatura é uma instituição a ser interpelada, constantemente tensionada, pois “o que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). Como consequência, desafia, inquieta, subverte as imagens hegemônicas, desmonta a língua do comando para criar a língua do desacato, da subversão, apodera-se das ferramentas de fabulação para que surjam novos regimes de

representação, novos olhares e novos modos de ficcionalizar a partir das desorientações e dos deslimites da ética e da estética. Para valer as flores,

a linguagem tem um impacto vital na construção dos sujeitos que não se esgota. Uma tarefa perturbadora e rebelde poderia consistir em aplicar a atividade crítica e criativa da escrita que coleta e une materiais da linguagem, amontoando o heterogêneo e o heteróclito, trabalhando no efeito físico das palavras, seu aspecto material, sua disposição visual, sua estrutura sobre os tópicos comuns às políticas identitárias para torcê-los, desprovê-los de seus sentidos habituais e convertê-los em gatilhos de transformação (flores, 2014, p. 40, tradução nossa)⁵⁸.

Como diz bell hooks, “a linguagem é também um lugar de luta [...] para recuperar a si mesmo – para reescrever, reconciliar, renovar” (hooks, 2019a, p. 73), enfeitiçar, encantravar, fabular. Portanto, ao manusear a palavra poética, a palavra arte faz vibrar a imaginação até o ponto disso explodir em criação e transmutação. E a linguagem se transfaz...

CENA 3: CORTAR. GI-LE-DES: A TRANSESCRITA

É nessa encruzilhada de saberes de uma corpa-política transformacional que conjuramos a transescrita como um modo de rasgar a pele do mundo ao instaurar uma escrita e, por conseguinte, um ato criativo, que brota da corpa, da voz, da palavra, de gestos e movimentos que ritualizam a escrita como performance, como devir, como vida: “se eu não tivesse escrito, é muito provável que minha vida tivesse sido um inferno. Eu teria me suicidado farta de ser invisível, inclusive para mim. [...] Sem a escrita não haveria possibilidade de viver” (VILLADA, 2018, p. 42-43, tradução nossa)⁵⁹. Ao embaralhar as fronteiras entre o real e o ficcional, entre o vivido e o inventado; ao borrar e desmantelar a linguagem; ao habitar, como propõe Ahmed, a desorientação; a literatura, defende Amara Moira, se transfaz, isto é, “faz-se de outro modo,

⁵⁸No original: “El lenguaje tiene una repercusión vital en la construcción de los sujetos, que no se agota. Una tarea perturbadora y rebelde podría consistir en aplicar la actividad crítica y creativa de la escritura que recoge y une materias de lenguaje, amasandolo heterogéneo y lo heteróclito, trabajando sobre el efecto físico de las palabras, su aspecto material, su disposición visual, su estructuración, a los tópicos del acervo común de las políticas identitarias para girarlos y desproverlos de su sentido común y convertirlo sen detonantes de transformación (flores, 2014, p. 40).

⁵⁹No original: “Si no hubiera escrito, entonces es muy posible que mi vida hubiera sido un infierno. Me hubiera suicidado harta de ser invisible, incluso para mí. [...] Sin la escritura, no existía posibilidad de vivir” (VILLADA, 2018, p. 42-43).

transformando-se a partir de nosso olhar. É viver nossas experiências com nossas próprias palavras” (MOIRA, 2021a, online). Pois, afirma Isadora Ravena,

A gente sempre soube que tudo é saber; que cortar uma gilete no meio e enfiá-la na mandíbula, é engenharia; que rodar a bolsa, é coreografia; que nada pode haver de mais importante na história da arte e da ciência do que a evolução das tecnologias do truque; me diga que sabe melhor das geografias das ruas no escuro? Travesti sempre soube fazer matemática, menos uma, mais coragem (RAVENA, 2022a, online).

É justamente por conceber a travestilidade como uma forma de enxergar, perceber, ser e estar no mundo que Ravena (2022b) propõe a noção de travecametodologias para pensar as estéticas e as cosmopercepções travestis nos processos de criação de arte na contemporaneidade. Para ela, as travecametodologias são processos por meio dos quais a potência da imaginação travesti gera colapsos estéticos que desordena o mundo como nos foi dado a conhecer e cria a partir da arte novos modos de existir. Por isso,

a travecametodologia é feitiço. É mandinga. É bruxaria. É magia. É benção e maldição. É sortilégio. É conspiração. É confabulação – com fabulação. É sedução. É despacho. É caruara. É cabuíje. É pembração. É manipanço. É macumba. É trabalho. É oferenda. É despacho na encruzilhada, na encruzitrava. É amarração. Sedução. Fascínio. Toda travecametodologia é ferida e é cura, é xamã, é pajé, é mãe. Toda travecametodologia é encantamento, ou melhor, encantramento (RAVENA, 2022b, p. 122).

Nesta perspectiva, defendo que a transescrita pode ser concebida como uma travecametologia em literatura, uma forma de pensar os processos de criação literária empreendidos desde a transgeneridade por meio de experimentação e criação; de poéticas e paisagens estéticas de uma corpa-política transformacional que tanto é matéria com a qual se escreve; quanto a matéria na qual também se escreve. Uma corpa-pensamento. Uma corpa também de afetos. A transescrita, pois, sustenta que

os mundos inventados pela escrita, fantasia, ficção científica, ficção, é apenas escrever sobre nós mesmas. É somente a partir dessa voz que se escrevem e se tingem os escritos de alter egos, heróis e tragédias que parecem distantes de nós, mas que são o que somos. Um ato honesto. Todas as nossas virtudes e defeitos postos em palavras que não dizem mais do que todo esse mar de óleo que somos por dentro (VILLADA, 2018, p. 97, tradução nossa)⁶⁰.

⁶⁰ No original: “los mundos inventados por la escritura, la fantasía, la ciencia ficción, la mentira, sólo es escribir sobre nosotros mismos. Sólo es a partir de esa voz que se escribe y se tiñen los escritos de alter egos y héroes y tragedias que parecen lejanos a nosotros pero que son lo que somos. Un acto honesto. Todas nuestras virtudes y defectos puestos en palabras que no dicen más que todo ese mar de aceite que somos por dentro” (VILLADA, 2018, p. 97).

Desse modo, a transescrita é conjurada a partir de três elementos. O primeiro é a fissura, uma vez que fissurar, argumenta Soraya Martins Patrocínio (2020), tanto é reelaborar esteticamente formas de encenar, de representar as existências e as corporalidades transvestigêneres; quanto é reelaborar os modos outros de fazê-los sentido, além de colocar em cena narrativas singulares de corpos que habitam a margem, a borda, a fronteira, concebidas como espaços de “criação, isto é, concepção, gestação e parto de forças criadoras” (LEAL, A., 2021b, p. 29), capazes de gerar novas epistemes e novos modos de habitar o mundo. São espaços que, segundo Mombaça, “desafiam o lugar comum do regime de luzes modernas e configuram um aparato sensível que nos permitem ser através, passar desde e existir além” (MOMBAÇA, 2021, p. 106). A fissura permite-nos experimentar a literatura transvestigênera como “uma certa criação e estilização de afetos e *phatos* da deserção sexual e de gênero no contexto da América Latina Contemporânea” (LEAL, A., 2021b, p. 29).

Intervir nos modos de fazer-se sujeita com um trabalho de invenção que parte de um pensamento que habita a desorientação, a desobediência, a deserção; é fazer da escrita uma tecnologia política de subjetivação contra-hegemônica e um ato de resistência na carne da palavra. Na fissura, a escrita habita as fronteiras onde a prática e os saberes se confundem para encontrar aí, onde tudo está por imaginar, a força para desencantar o mundo que nos foi dado a conhecer e a desacomodar o que está solidificado, silenciado e invisibilizado. O exercício da escrita torna-se, pois, um espaço de confronto e de diálogo a partir do qual possamos cuidar de nós mesmas, de nossas feridas, de nossos danos, de nossos medos, de nossas corpos, de nossos afetos, de nossos prazeres e de nossos desejos; bem como uma tecnologia por meio da qual encontramos caminho e voz para compartilhar nossas próprias narrativas, reivindicações e experiências. É, portanto, na fissura que

essa escrita, necessariamente performativa, marca em si mesma a conflitividade de uma época que não pode mais ser eramente descrita, essa escrita não se contenta em dar espaço para os afetos reativos que estão circulando aqui por todos os lados (raiva, ódio, vingança, ironia, sarcasmo, nojo, desprezo, tristeza, dor, luto etc); antes, ela goza ao fazer a vida vingar (alegrias, sorrisos, gozos, transmutações artísticas da dor, destruição criadora, criação, criação, criação...). ela é violenta: risca palavras cadavéricas que não podem mais circular impunemente; esfacela conceitos pálidos; torce a golpes gráficos e imagéticos a língua da colônia (o português), que é também a língua que ela, invariavelmente, herda. ela é também uma escrita ajuntada, aqueerlombada. não se pensa só. não se escreve só. e/u mesma já sou várias! me junto a muitas

outras (em mim, inclusive) para pensar, escrever y criar. é preciso desertar o isolamento. e/u me junto às condenadas: as que se foram, as que ocupam a materialidade desse mundo outramente y as que seguem povoando o deserto da presença e do presente. [...] **meu nome é quilombo, porque, mais uma vez, fugimos da aniquilação colonial.** e/u não estou sozinha y nós não vamos parar! (LEAL, A., 2021b, p. 22).

O segundo elemento da transcrita é a fabulação que “está diretamente ligada ao ato de imaginar, tanto no sentido de produção de imagens para o pensamento a partir de uma (re)leitura poética das coisas no/do mundo; como no inventariar mundos outros possíveis, de produzir epistemologias desejanter e múltiplas” (PATROCÍNIO, 2020, p. 62). Nessa perspectiva, a corpa-política transvestigênera em performance e que são performances fabulam experiências e experimentos de corporalidades que reconfiguram monstruosamente o mundo que conhecemos. Em outros termos, afirma Walidah Imarish, “é somente por meio da imaginação do assim chamado impossível, que podemos começar a concretamente construí-lo. Quando libertamos nossa imaginação, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disso é fixo, que tudo é poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo que o fizermos” (IMARISH, 2020, p. 256).

Fabular é defender que outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo, por isso, a fabulação é um procedimento de alargamento imaginativo, um salto no imprevisível abismo das possibilidades de imaginar mundos outros, permitindo-nos questionar, problematizar e re-conceber tudo a partir da compreensão de que a futuridade está ligada ao presente como um processo contínuo de construção de mundos, mantendo-os vivos ao realizar passagens, continuidades e descontinuidades. É uma estratégia urgente para re-imaginar, para criar o que Wallidah Imarisha e Adrienne Brown chamaram de ficção visionária que “se alimenta da experiência da vida real [...] para criar maneiras inovadoras de entender o mundo a nosso redor, vislumbrar novos mundos possíveis e nos ensinar novos caminhos de relacionamento entre as pessoas. A ficção visionária trabalha com a nossa imaginação e o coração” (IMARISHA; BROWN, 2015, p. 43).

Mas, como desarmar o realismo político? Como refundar o possível, tendo em vista que o possível é uma ficção política regulada, extremamente densa e vigiada? Para Mombaça, “a ficção visionária emerge como ferramenta política que nos permite sair para imaginar outros mundos, outras formas de existir, outras formas de ser resiliente, outras formas de elaborar criticamente a nossa relação com as outras, com as coisas, com o mundo (MOMBAÇA, 2018, online). Por isso, “a descolonização da imaginação é o

mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização” (IMARISHA, 2020, p. 257). A fabulação, portanto, propõe um exercício de imaginação e especulação revolucionária que se volta para a vida, para as memórias com as quais nos conectamos e para as relações com as quais fazemos mundos.

O terceiro elemento é que a transcrita é escrita de si, é a narrativa de um Eu fragmentado que vive a angústia constante da dissolução e a eterna sensação de que algo lhe escapa na tentativa de compreender-se. Desse modo, a narração e a escrita ganham dimensões constituintes, mais do que simplesmente um devir-relato, emerge como uma necessidade de subjetivação, de compreensão de si, de busca daquilo-outro que permite articular o autorreconhecimento constante com os desdobramentos que o conduzem à outridade de si mesmo, ou, como diria Paul Ricoeur, ao si-mesmo como outro que “sugere logo de saída que a ipseidade do si mesmo implica a alteridade num grau tão íntimos que uma não pode ser pensado sem a outra, uma passa para dentro da outra [...]: si-mesmo na qualidade de...outro” (RICOEUR, 2019, p. 15). Por isso, “o eu é um narrador que se constitui enquanto se narra e (também) é um outro” (SIBILIA, 2016, p. 59).

É, pois, no espelho de tinta que se estabelece um jogo de armadilhas e máscaras que dilui a diferença límpida entre o verdadeiro e o falso, o que tem sido (o real) e o que poderia ter sido (o possível); pessoa e personagem; herói/heróína e escritor/escritora; imaginação e experiência ao mesmo tempo em que “a linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas que se (auto)denomina Eu” (SIBILIA, 2016, p. 57). Por isso, afirma Camila Sosa Villada, “meu primeiro ato oficial de travestilidade não foi sair pelas ruas vestida de mulher. Meu primeiro ato de travestilidade foi através da escrita” (VILLADA, 2018, p. 35, tradução nossa)⁶¹. Cria-se, portanto, um espaço de criação e invenção na borda entre o fictício e o factual que traduzem, segundo Silviano Santiago, “o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam” (SANTIAGO, 2013, p. 159). Continua ele,

o texto híbrido, constituído pela contaminação do discurso autobiográfico pelo discurso ficcional – e do ficcional pelo autobiográfico – marca a inserção do tosco e requintado material da subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico poder criativo. Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir

⁶¹No original: “Mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura” (VILLADA, 2018, p. 35)

outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário que se tornou diferenciado e híbrido (SANTIAGO, 2013, p. 159).

Nesse sentido, a transescrita estabelece um diálogo entre experiência e literatura, criando formas de provocar a vida para que ela fale. Desse modo, “a própria vida só passa a existir como tal, só se converte em minha vida quando assume seu caráter narrativo e é relatado na primeira pessoa do singular” (SIBILIA, 2016, p. 39). Como o Eu é sempre algo que nos escapa em sua inteireza, falar de si é, portanto, algo fugidio, sinuoso, abrangente demais para ser reduzido à linguagem que, ao mesmo tempo em que revela, esconde.

Além disso, a escrita de si também pode acionar uma memória feita de escrita, pela escrita e na escrita. Uma memória que se compõe de ficção feita no e do engendramento estético do texto. Como memória caminha na fronteira entre o vivido e o inventado, entre o experienciado e o que se imagina ter vivenciado, no desejo de evocar um eu que consegue ver-se como se fosse outro, trata-se como se fosse um outro, atravessado pela experiência de ser e existir no mundo do eu que escreve. A imbricação entre quem escreve e o texto deixa transparecer elementos constitutivos do sujeito que o produz, bem como de sua cultura e do grupo no qual vive. Nesse caso, a escrita de si teria a tarefa de “rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor [*sic*] e uma narrativa” (GOMES, 2004, p. 16).

Entretanto, a transescrita como escrita de si, para além de um processo criativo, é um exercício político de construção de sentidos, pois essa voz emerge das fissuras produzidas na luta por legitimidade de nossa existência, desmantelando a pretendida universalidade cisheteronormativa dos discursos de poder. Colocar-se em primeira pessoa, defende Villada (2018), é fazer circular a narrativa de uma vida possível e com ela recuperar a voz travesti. Para ela,

a escrita é um saber e ser travesti tem um significado de ordem espiritual que sustenta esse saber. [...] Estou nesta parte da história em que as travestis recuperamos a voz e é necessário usá-la. Voltar a usá-la. Dizer o preço que colocaram para minha liberdade, para meu desejo e que eu paguei com o que tive a mão: meu corpo. Também falar da crueldade com que fui tratada e também do amor e da ternura que me foram dados como compensação a tudo (VILLADA, 2018, p. 47, tradução nossa)⁶².

⁶² No original: “La escritura es un saber y ser travesti tiene un significado de orden espiritual que sustenta ese saber. [...] Estoy en esta parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla. Decir el precio que se puso a mi libertad y mi deseo y que lo pagué con lo que tuve

Como a Hécate⁶³, a transescrita constitui-se de uma tripla face: fissura, fabulação e escrita de si e, desse modo, continua Villada (2018), faz a escrita funcionar como exercício da memória, da solidão, do poético, da dor que consegue desorbitar seu paradigma, do amor, do perdão, da palavra como arma, como subversão, como rebeldia, como encontro de si na confluência dos encontros e desencontros com o mundo, com os outros, com as experiências que, ao longo das travessias, “rasgam a nossa pele para sentir a carne pulsante do corpo” (RAVENA, 2020, online) e deixam as marcas que nos constituem e nos convida a existir e a resistir. Por isso, a transescrita emerge como

um modo de falar do que acontece na escrita quando chega uma travesti, quando uma pessoa lê uma travesti, porque a formação é inusitada. É absolutamente inédito para o resto da sociedade, a abordagem que pode ter uma travesti com a linguagem, com a palavra, com a mentira, com o relato, com a ficção... (VILLADA, 2022a, p. 148, tradução nossa)⁶⁴.

Por fim, podemos pensar a transescrita como uma forma de acúrlombamento, nos termos propostos por Tatiana Nascimento (2019). Para quem, o cúrlombo, em sua dupla função: resistir e organizar, permite reorganizar nossas próprias narrativas, reinventar sonhos, lutas e futuros, “criar nossas próprias palavras e/ou retomar palavras ancestrais; y com isso permitir que uma comunidade fundamentada na palavra autodeterminada seja criada” (NASCIMENTO, T., 2019, p. 4).

Assim como a poesia negra LGBTI discutida por Tatiana Nascimento, a literatura transvestigênera “é uma das pontes mais importantes que temos para recontar e reinventar tanto dessas histórias nossas que foram apagadas, é também uma ferramenta importante que temos pra nos lembrar disso: do futuro” (NASCIMENTO, T., 2019, p. 8). A transescrita, portanto, demonstra como aprendemos a reagir à dor; como nos tornamos resistência em coletividade para contar nossas narrativas; como falamos da dor como estratégia de cura, de tratamento das feridas; como inventamos palavras que dão conta de dizer sobre espaços outros, formas outras de fazer parentes e criar vínculos, sobre

a mano: mi cuerpo. También decirle crueldade con que fui tratada y también el amor y la ternura que fueron dados como compensación a todo” (VILLADA, 2018, p. 47).

⁶³ Hécate, deusa grega, representada ora com três corpos, ora com um corpo de três cabeças. Suas três faces simbolizam a donzela, a mãe e a anciã, estando associada às encruzilhadas, à lua, à magia, à bruxaria e à feitiçaria (BRANDÃO, 2009, p. 273).

⁶⁴ No original: “un modo de hablar de qué sucede en la escritura cuando arriba una travesti, cuando una persona lee a una travesti porque verdaderamente la formación es inusual, es absolutamente inaudita para el resto de la sociedad, el acercamiento que pueda tener una travesti con el lenguaje, con la palabra, con la mentira, con el relato, con la ficción...” (VILLADA, 2022a, p. 148).

existências e mundos outros possíveis. A transescrita é lugar da experimentação, da criatividade, do inesperado, do visionário, da futuridade.

Agora que se delineou o que estamos chamando de transescrita compreendida tanto como uma travecametodologia em literatura quanto como um acúrlombamento. Além de percebemos como a corpa-política transformacional transvestigênere se transmuta em autoria e representação para dobrar o texto mundo; é chegada a hora de desvendar a alquimia das palavras por meio da qual Amara Moira, Bruna Sofia Morsch, Atena Beauvoir, Zênite Astra conjuram a transescrita para criar seus mundos ficcionais.



The Joco, 2019

SEGUNDO ATO

A CORPA ERÓTICA DAS PALAVRAS [AMARA MOIRA E BRUNA SOFIA MORSCH]

*Me torno erótica quando me torno amante,
tanto quanto quando me torno amiga,
quando me torno dança,
ou quando me torno simplesmente
aquela mulher alta e esquisita
que mergulha e flutua no mar.
Me torno erótica cada vez que minha corpa
desperta
cada vez que minha corpa
sente
e abraça a vida
com fúria impiedosa de quem não permite
que isso seja
tirado dela.*

Raíssa Éris Grimm Cabral

Ao pensar a transescrita como uma travecametodologia de criação em literatura, compreendemos que a construção da obra literária articula, aqui, uma crítica política com os processos de fabulação que pretendem não só no conteúdo; mas também na forma desautorizar a maneira como nossas corpos vêm sendo narradas, deslocando-a do olho ocidental, burguês, cisheteropatriarcal, racializado que durante muito tempo esteve colado à nossa retina. Por isso, emergem dinâmicas que conjuram o trabalho de uma escrita encarnada como território estético e político que quer “queimar a língua que me havia sido ensinada. Essa língua na qual toda palavra está mancomunada com a reprodução de nossa ininteligibilidade. Somos simultaneamente tornadas incógnitas e levadas a lutar pela linguagem” (MOMBAÇA, 2021, p. 28). É, pois, nesse terreno que se instaura a literatura transvestigênera, ao tentar travar essa batalha

numa linguagem que foi construída pelo colonizador para nos colonizar – só que ao mesmo tempo criar essa fissura na linguagem. É justamente trabalhar na linguagem, mas criando outros terrenos e outros imaginários. Porque é como se essa linguagem que nos foi dada e que nós temos incorporada (que nós temos não só nas nossas mãos, mas no nosso corpo todo) fosse a nossa arma para falar sobre nós mesmas, para criar esse outro terreno e esse outro imaginário sobre os nossos corpos, tentando subverter de alguma forma. Tentar fazer a linguagem dizer outras coisas (QUEBRADA, 2021b, online).

É justamente esse processo, essa luta que iremos ver nas escritoras e escritores que analisaremos ao longo de nossa discussão, em especial Amara Moira⁶⁵ e Bruna Sofia Morsch⁶⁶, as estrelas desse segundo ato. Aqui, veremos como suas corpos transmutam-se numa corpa erótica da palavra, na qual se escrever não é se descrever, pois a escrita deixa pelo caminho a afirmação da verdade para afirmar a vida: escriturar-se na fronteira entre o vivido e o inventado, entre o texto e a escritura, entre o desejo de falar

⁶⁵ **Amara Moira** nasceu em 1985, na cidade de Campinas/SP. É travesti, feminista, doutora em teoria e crítica literária pela Unicamp, professora e colunista do *BuzzFedd* Brasil e do Uol Esportes. É autora de *E se eu fosse puta/pura* (Hoo Editora, 2016/2018) e de *Neca + 20 poemas travessos* (O sexo da palavra, 2021). Também participou das coletâneas: *Vidas trans: a coragem de existir* (Astral Cultural, 2017), como o capítulo “Destino amargo”; *A resistência dos vaga-lumes* (Nós, 2019), com o conto “Neca”; *Orifícios políticos* (Gosto Duvidoso, 2020), com o conto “Prazer”; *TransFormação* (Cartola, 2021), com o conto “Minibuquê de pelos”; *Partes de uma casa* (TAG, 2021), com o conto “Luan Ângelo” e *As subversões do erótico* (Cult, 2022), com o conto “Terapia sexual para cornos”. Além de uma produção teórica e crítica publicada em periódicos; prefácios e apresentações de obras literárias e coletâneas. Instagram: @amoiramara.

⁶⁶ **Bruna Sofia Morsch** nasceu em 1994, na cidade de Joinville/RS. É mulher trans, psicóloga clínica, escritora, professora de inglês e palestrante. É especialista em clínica psicanalítica de Freud a Lacan. Seu primeiro livro *Van Ella Citron* (Micronotas) foi publicado em 2017, tendo sido eleito um dos dez melhores livros do ano pela Revista São Paulo Review. Além disso, desenvolve um projeto de escrita de séries na web como “Vênus: um dossiê erótico” e o romance “Outras”, disponíveis na plataforma médium: <https://medium.com/@brunasmorsch>. Instagram: @brunamorsch, @brunanalisa.

e o desejo de ser ouvida, entre o eu e o e/u⁶⁷ ora atravessado por suas vivências; ora metaforseado em uma persona fantasiosa, maquiada, glamorosa. Desnuda-se, portanto, a teia de vivências e experimentos que o constitui através da palavra compartilhada.

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, um puxando o outro meio que naturalmente, o texto saindo do encontro delas, mas também desde antes, desde quando eu já estava na rua tramando amores, namorando olhares: travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora (MOIRA, 2018e, p. 21)

Por mais que são escolhas uma pessoa como companhia ideal, estou aqui, contando a ti a minha história. Escuta, sou uma empresária um tanto diferenciada. Sabes quando ganhavas um brinquedo, o brinquedo favorito? Ou quando não tinha com o que brincar, e imaginavas um mundo fora de órbita com um toco de madeira? Aposto que te impressionavas com as próprias capacidades de imaginação, não? (MORSCH, 2017, p. 9).

No entanto, seja testemunhando a experiência como acontece em Amara Moira; seja metaforseando-a como propõe Bruna Sofia Morsh, nota-se que ambas realizam sua alquimia da palavra fazendo uso do erótico como estratégia de empoderamento do feminino e do pós-pornô como uma política estética feminista, de modo a configurar a partir daí sua forma de perceber o mundo que nos foi dado a conhecer e a construir textos literários que, como brinca Camila Sosa Villada, demonstram “de que tipo de veneno é feito minha [nossa] escrita” (VILLADA, 2022b, online); ao mesmo tempo em que usa a palavra para se inventar e para fabular mundos outros possíveis. Por isso, afirma Linn da Quebrada, “eu invento forças, eu invento coletividade. Eu crio a possibilidade do encontro e essas coisas passam a acontecer. Acredito muito nessa instauração do feitiço” (QUEBRADA, 2021b, online).

Mas que erótico é esse conjurado pelos feitiços de Amara e Bruna? Como ele se articula com o pós-pornô, permitindo-lhes a montagem de uma corpa-texto, cuja escrita emerge como um instrumento de gestão técnica de subjetividades? Audre Lorde defende que “o erótico é uma força que orienta e conecta todos os aspectos da vida em plenitude. [...] O erótico não diz respeito apenas ao que fazemos: ele diz respeito à intensidade e à

⁶⁷ Nesta cena far-se-á uma distinção entre as formas eu = pessoa gramatical, unidade do ser e e/u = sujeito-em-processo, fragmentado e cindido da era farmacopornográfica.

completude do que sentimos no fazer” (LORDE, 2019, p. 68-69). Assim, se o erótico foi, durante muito tempo, cooptado pelo capitalismo e pela dominação masculina que não só o anulou da vida quotidiana ao reduzi-lo ao ato sexual; mas também o reprimiu no que se refere ao feminino, manipulando-o como estratégia para manter as mulheres por perto, bem como o empregando a serviço do homem; Audre Lorde propõe romper essa tradição patriarcal, recuperando o erótico como “recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual” (LORDE, 2019, p. 67). Desse modo, ele emerge como força vital, como conhecimento, como compartilhamento, como exercício do gozo – não só sexual, mas também e inegavelmente sexual.

O cheiro forte mexeu com a minha libido, confesso, nós dois no escuro, eu lambiscando, engolindo a cabecinha dele, por não conseguir conter a vontade. [...] Era o primeiro cliente, primeiro de muitos, tesão de eu não poder aguentar, ele pagando antecipado e eu só precisando fazer o que já sabia de cor dos banheiros e *darks rooms* da vida (MOIRA, 2018e, p. 22-23).

Naquele instante, sob *lingerie* preta de tecido fino, minha pele bronzeada sofria a madrugada. Mas, tal qual o sol a nascer, a minha alma estava aquecida. Eu me permitia sentir. Descendo a escadaria do canto direito do cômodo, eu o avistava, um reflexo no espelho, todo elegante, vestido em terno encerado. Logo a umidade da boca de Charles Guitierrez alcançava meu ouvido direito (MORSCH, 2017, p. 12).

Como se pode observar nos fragmentos acima, as narradoras parecem conhecer a extensão do que são capazes de experimentar, do sentimento de satisfação que as preenche e que atesta um autoconhecimento que opera no poder de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa: “compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham” (LORDE, 2019, p. 71). Nesse aspecto, continua Audre Lorde,

essa autoconexão compartilhada é uma extensão do gozo que me sei capaz de sentir, um lembrete da minha capacidade de sentir. E esse saber profundo e insubstituível da minha capacidade para o gozo acaba por exigir que minha vida inteira seja vivida com a compreensão de que tal satisfação é possível, e de que ela não precisa ser chamada de *casamento*, nem *deus*, nem de *vida eterna* (LORDE, 2019, p. 71).

Reitera-se, portanto, a potência do gozo tanto como aquilo que nos permite sentir as intensidades da vida; quanto como consciência de um conhecimento erótico que nos empodera e se torna uma lente com a qual refletimos nossa existência. Por isso, “penso que o erótico é como esse núcleo dentro de mim. Quando liberado de sua vigorosa e restrita cápsula, ele flui e cobre a minha vida com energia que a eleva, sensibiliza e

fortalece todas as minhas experiências” (LORDE, 2019, p. 72). Uma imersão poética que busca construir novos falares para inventar as possibilidades de uma vida para além dos limites da violência colonial e cisheteropatriarcal. A esse erótico empoderador soma-se a perspectiva pós-pornô para a qual o sexo, a sexualidade e o desejo são pensados tanto como impulso criativo; quanto como arma política.

Para Raíssa Éris Grimm Cabral (2015), o pós-pornô existe para instigar e agitar processos de experimentação e reinvenção política, construindo novos imaginários e representações. Para tanto, propõe uma reapropriação das tecnologias de representação do sexo, mobilizando-lhe em um uso dissidente que rompe com as formas cisheteropatriarcais e androcêntricas do erotismo e com esse erótico “deturpado pelos homens e usado contra as mulheres, transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada” (LORDE, 2019, p. 68). Sendo assim, mais do que um conteúdo específico, o pós-pornô “é um convite, um processo de agitação para que cada corpa experimente – à sua maneira – suas próprias relações como os mecanismos de representação da sexualidade e do desejo (sejam estes: câmeras, desenhos, escrituras, danças, músicas, olhares) (CABRAL, 2015, p. 12).

Desse modo, escrever pós-pornograficamente implica articular-se como matilha (ZIGA, 2021), como plataforma tecno-viva (PRECIADO, 2018a), como uma *king kong girl* (DESPENTES, 2016), por onde se atravessam fluxos de informações, hormônios, sonoridades, dororidades, pesadelos, calores, imagens, coletividades, unidades. Escrever pós-pornograficamente, assegura Raíssa Éris, “implica traçar um compromisso não com a verdade, mas com o delírio; não com a representação, mas com a invenção de mundos improváveis, absurdos, capazes de alargar as margens do possível” (CABRAL, 2015, p. 25); bem como implica criar momentos de reencontros consigo e com o mundo, abalando e (re)construindo as ficções que nos atravessam quotidianamente ao mesmo tempo em que ativamos, com diz Lorde (2019), o poder do erótico.

Emerge, pois, uma literatura em que o íntimo é político, porque é exatamente aí que o poder trava seus tentáculos, da mesma forma que é aí que ele é gerado. Escrever pós-pornograficamente faz-se na encruza das narrativas pessoais com as discussões políticas em uma espécie de metodologia subversiva que se materializa em uma espécie de estética do movimento: reivindica-se o corpo como experiência e não como propriedade. Não se trata só de cada um assumir seu próprio desejo, mas de inventar outros desejos, recriá-los, produzir outros valores. Deslocar os signos sexuais para novas

variações, tencioná-los, liberá-los de suas armadilhas. Reinventar o desejo e o prazer. Reinventar o corpo.

Excitada com cada um dos três, pouco importava a 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, 2018e, p. 29).

Ele sorria diante do espelho. Suas mãos correram pela minha cintura, passearam pelas curvas das minhas nádegas e pararam nas minhas coxas. [...] E, mais uma vez, ele me beijou no ouvido direito e murmurou coisas impúblicáveis (MORSCH, 2017, p. 12).

Como se pode antever, em suas fabulações Amara Moira e Bruna Sofia Morsch vão tensionar o espaço íntimo com uma crueza e honestidade angustiantes, remexendo-o, dissecando-o, produzindo pensamentos sobre a vida cotidiana, o desejo, os afetos, as possibilidades de ser e existir no mundo; ao mesmo tempo em que vão tecendo seu *corpus* textual, desorientando a linguagem para compor experimentos onto-epistêmicos e afetivos, entoando seus feitiços... Então, vão em frente... acolham sua bruxa...

CENA 1: PORNOFEITICEIRA: O E/U NARRADOR E A VIDA COMO UM RELATO

A transescrita não só usa a linguagem como feitiço, mas também como uma tecnologia de subjetivação política que ao desordenar o mundo como nos é dado a conhecer produz novas formas de imaginar ou de descortinar o que há sob a sociedade. Se a linguagem é a matéria do mundo, desmontá-la libera nossa imaginação para questionar, para desnudá-lo e para nos ajudar a elaborar novos mundos. Por isso, em *E se eu fosse puta/pura*⁶⁸ (2018), Amara Moira irá “pensar frases cadenciadas, melódicas que vão embalando o leitor [*sic*], desarmando-o, levando-o onde ele não imagina. É minha maneira de brincar de sereia, a forma que encontrei de fazer com que as pessoas parassem para ouvir sobre as vidas trans, tentassem se sentir em nosso lugar” (MOIRA,

⁶⁸ Convém destacar que a análise será realizada a partir da edição revisada e ampliada publicada em 2018. O cotejamento entre as duas edições revelou que as diferenças existentes não impactam a abordagem analítica aqui empreendida. No entanto, optou-se por grafar o título da obra com os dois termos “puta/pura” para marcar na minha escrita a rasura proposta pela autora, como podemos observar nos esclarecimentos feitos na nota 28. Também é importante destacar que em torno da obra já vem se construindo uma fortuna crítica ora acentuando seu caráter autobiográfico como nos trabalhos de Leocádia Aparecida Chaves (2017; 2020) ou ainda autoficcional como em Gabriel Silveira Martins (2020); ora refletindo as questões da prostituição e suas interfaces com o debate em torno das escritas de si: Daniel da Silva Moreira (2017); Karine de Medeiros Ribeiro (2020); com os espaços urbanos: Leonardo Souza Borges Silva (2019; 2020); com os embates com o sistema patriarcal: Eurídice Figueiredo (2020).

2017, online). Ao transmutar-se em sereia, nossa pornofeiticeira entoava seu canto-feitiço, entrelaçando os momentos de ser aos dias comuns, à vida cotidiana das travestis que vivem na prostituição, às relações sociais, às tentativas de afeto.

A criação literária, então, irrompe como uma espécie de caminhar que tanto é o *trottoir* pelas ruas, quanto o caminhar a esmo no espaço entre interioridade e exterioridade, entre as individualidades que geram outras formas de coletividade, entre temporalidades de um tempo espiralar cuja dinâmica é percebida na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa nas geografias das ruas. Em outras palavras, “é sempre nessa tensão que tento compreendê-lo [meu livro], valorizando meu trabalho com a linguagem, meu trabalho de escritora, mas sem abrir mão jamais de afirmar que ele é reflexo das minhas experiências como prostituta, da vida que encontrei pela frente ao me afirmar travesti” (MOIRA, 2017, online).

Assim, em *E seu eu fosse puta/pura*, Amara Moira exercita a sua escrita-diário ao materializar, para usar o termo de Audre Lorde (2021), a sua biomitografia, um emaranhado indissolúvel de conteúdo autobiográfico e de ficção, no qual o vivido e o inventado, o verdadeiro e o fingido, o dado e o suposto se entrelaçam para contar a vida, ao mesmo tempo em que postula uma relação possível entre o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura. Um tempo espiralar no qual não só se toma consciência de sua existência; mas também no qual se projeta para o futuro próximo e para o passado. E, nesse contexto, a memória, por mais que nos pareça incerta e duvidosa, funciona como âncora para nossa própria realidade; ao mesmo tempo em que parece construir um sistema capaz de incluir tudo, sem distinções: o eu e o outro, a vida e o artifício: “Coisas, quase todas, que eu não me lembrava mais e que, sinceramente, não consigo nem entender como é que esqueci caso as tivesse mesmo vivido! Memória pregando peças ou, talvez, a minha propensão pra me entender desde sempre meio personagem” (MOIRA, 2018e, p. 39).

No entanto, se a memória é o que nos constitui como sujeitas e como coletividade, se é aquilo que nos distingue como indivíduos e ao mesmo tempo o que nos conecta a outra em um terreno comum, permite-nos construir significados para entender a si mesmo e ao mundo, mesmo sabendo que, por um lado, a verdade não é única; por outro, ela se transforma em uma quimera longínqua sempre pressuposta, mas quase nunca é completamente verificável. Fruto de uma narradora que revela sua cota de dúvidas

sobre a realidade ao construir seu discurso sempre no limiar do que ainda é possível narrar.

Nesse sentido, defende Ana Carolina Mesquita ao apresentar os diários de Virgínia Woolf, “a ficção aparece como um meio de passagem, uma travessia entre a representação e o real: sacolejante às vezes; mas noutras, sutil como um sopro no ar” (MESQUITA, 2021, p. 13). Em outras palavras, assegura Amara Moira, “o trabalho ficcional é grande, mas sempre atravessado pelas minhas vivências” (MOIRA, 2017, online). Assim, emerge sua biomitografia, um texto híbrido constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção e da ficção pela autobiografia, em cujas fronteiras vão se narrando poeticamente a verdade ao leitor.

E, gente, eu sou péssima com imaginação, meu negócio é memória: não consigo inventar patavina, mas sei mil maneiras de descrever como um lixo me trata, a minha vingança, toma! [...] Cansei de ter medo dos caminhos que ninguém escolhe. [...] Travesti, puta, escritora, doutoranda em teoria literária, dois níveis de foda-se, porque na verdade nem precisa porquê, tudo desculpa. Puta, e se eu fosse, e se fosse eu, a puta, a travesti, a escritora (MOIRA, 2018e, p. 117).

Esse jogo também vai marcar a estrutura da obra, seja por sua origem, pois antes de se materializar em livro, seus relatos pertenciam a um blog homônimo, mantido pela autora; seja na construção de uma narradora autodiegética especular. Do blog, herdou os artifícios estilísticos e o modelo confessional do velho diário íntimo, ou, como argumenta Paula Sibilia, “do diário éxtimo, de acordo com um trocadilho que procura dar conta dos paradoxos dessa sociedade, que consiste em expor a própria intimidade nas vitrines globais das telas interconectadas” (SIBILIA, 2016, p. 21).

Como consequência, diferente dos diários convencionais em que as entradas são feitas por datas, no blog, as entradas levam títulos que conduzem ao relato. Isso acaba gerando unidades narrativas curtas por meio das quais a narradora realiza suas crônicas quotidianas ao mesmo tempo em que imprime o ritmo de como irá se relacionar consigo, com os outros e com o mundo. Assim, em sua escrita-diário, Amara Moira não só faz emergir uma performance de si, mas também faz uma cuidadosa curadoria da vida que chega até nós.

A ênfase que dou a determinada ação transforma totalmente o relato, tanto que cliente algum ia se sentir à vontade com o que eu escrevi sobre ele. Os pontos que escolhi retratar são os mais desfavoráveis, os que me machucaram mais e homens, tão pouco habituados a fazer autocrítica, não gostam de se ver retratados justo por estes pontos. [...] Quando fui reescrever tudo para a

publicação em livro, transformando aqueles relatos feitos no calor do momento (os do blog) em relatos feitos com o ponto de vista atual (MOIRA, 2017, online).

Convém destacar ainda que o ato de contar, por sua vez, pressupõe o ato da escuta, pois toda comunicação requer a existência do outro, do mundo, do alheio, do não-eu que aqui vai se materializar em uma espécie de narratário/narratária que ganha forma e força no interior da narrativa, em torno do qual se delinea esse espaço de escuta, de partilha da intimidade que se desnuda ao narrar-se, visto que, defende Paula Sibilia, “todo discurso é dialógico e polifônico, inclusive os monólogos e diários íntimos, pois a sua natureza é sempre intersubjetiva. Todo relato se insere num tecido intertextual, entremeado com infinitas narrativas e impregnado de outras vozes e disso não estão insentas nem as mais solipsistas narrativas do eu” (SIBILIA, 2016, p. 58).

Em Amara Moira, esse espaço de escuta torna-se cúmplice de quem conta suas intimidades, com quem se deseja compartilhar digressões, medos, forças e vulnerabilidades: “Cá estou eu às portas do aniversário da estreia oficial dessa travesti que vos dirige a palavra” (MOIRA, 2018e, p. 115). Ao longo do texto, essa dimensão dialógica é marcada tanto por indicações diretas alternando o uso entre a segunda (vós) e a terceira (você) pessoas: “Saímos do carro, agora era matel, ele querendo festa na porta de trás, festa nenhuma aos olhos dessa apertada que vos redige o relato” (MOIRA, 2018e, p. 72) ou “pois é gente, tô precisada urgente dum serviço psicológico pra não fazer mais de pinico o ouvido de vocês” (MOIRA, 2018e, p. 99); quanto por perguntas retóricas que convidam quem lê ora a embarcar na aventura do relato; ora a refletir sobre a realidade apresentada: “Sabem o que é pior?” (MOIRA, 2018e, p. 99) ou “mas foi pisar na rua e já veio outro cliente, o caminhoneiro, o dia em que fui convidada pra dar uma voltinha no interiorzão do Brasil. Vem comigo?” (MOIRA, 2018e, p. 152).

Constrói-se uma relação com essa espécie de destinatário/destinatária virtual que espelha o eu-leitor/a eu-leitora com quem a narrativa estabelece um pacto de leitura atravessado pelo halo autoral que implica um vínculo com uma vida real e com um eu que assina, narra e vive ou viveu o que se conta e, nessa perspectiva, com quem experimenta “modos de pensar e fazer performance desde corporalidades inscritas por feridas histórica e socialmente constitutivas do mundo como nos foi dado conhecer” (MOMBAÇA, 2021, p. 22).

Mas em que consiste esse pacto? Consiste na percepção de que os acontecimentos relatados são tidos como singulares e verdadeiros porque se supõe que são experiências

íntimas de um indivíduo real que nos faz crer na fusão entre escritora, narradora e personagem, “um ser sempre único e original, por mais diminutos que ele possa ser – eu, você, qualquer um de nós” (SIBILIA, 2016, p. 66). Invoca-se, pois, o jogo da vida pela imagem do duplo de si mesma e, conseqüentemente, pelo reconhecimento de si no outro especular: “Destino amargo, Amara Moira: eis o que és, eis o que significa. Um nome, o meu nome, mas ninguém diz” (MOIRA, 2018e, p. 32). Ao explicar o significado do seu nome, a narradora estabelece o jogo, o pacto entre seus diversos eus que ganham materialidade quer na leitura, quer na identificação à medida que nos conta suas experiências trabalhando como profissional do sexo entrelaçadas com seus relatos ao se compreender “travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao tentar ser escritora” (MOIRA, 2018e, p. 21).

Sedimenta-se, pois, a coluna cervical que dá sustentação a sua biomitografia: reconhecer-se travesti e tornar-se puta, mediadas pela escrita. Duas faces que irão nortear tanto as reflexões sobre si mesma; quanto as análises que emergem de suas crônicas quotidianas. Simultaneamente, estabelece-se um duplo lugar de pertencimento, ou ainda um duplo dizer-se que transita entre a performatividade do gênero de uma corpa-política transformacional e as performances da escritora e da puta: “dois níveis então de foda-se: não só me fazer, como também dizê-lo em minúcias, gritar minha condição, escrever sobre a rua, ao mesmo tempo em que a vivo, essa agora tão minha essa que só meus olhos e cu e boca, essa onde eu era livre” (MOIRA, 2018e, p. 34). Mas, assegura Paula Sibilia,

Se o eu é uma ficção gramatical, um centro de gravidade narrativa, um eixo móvel e instável onde convergem todos os relatos de si, também é inegável que se trata de um tipo muito especial de ficção. Além de desprender do magma real da própria existência, acaba provocando um forte efeito no mundo: nada menos que eu, um efeito-sujeito. É uma ficção necessária, portanto, já que somos efeitos desses relatos: elas são a matéria que nos constitui enquanto indivíduos com um nome, uma trajetória e uma identidade (SIBILIA, 2016, p. 57).

Nesse aspecto, a palavra ajuda não só a organizar o tumultuoso fluir da própria existência e a dar sentidos ao mundo, mas também a estabilizar os espaços, reordenar o tempo e captar o diálogo constante com a multitude de vozes que nos modelam e nos preenchem. Instaure-se o tempo da recordação que marcará, de um lado, o tempo da diegese, no qual se localizam as vivências de nossa narradora-personagem; por outro, o presente no qual a memória é engendrada e ganha corpo no ato da escrita. Ao entrelaçar o vivido e o inventado, a escritora-travesti-puta produz uma reflexão que se vale da

memória não apenas para ampliar e expandir o presente, mas também para (re)construir-se diante de si mesma. Amara Moira, ao invocar seus feitiços, transforma sua biomitografia em um campo de testes para seus experimentos, usando-a para observar sempre: o mundo, os outros e, em especial, a si mesma. Por isso, para Camila Sosa Villada,

a escrita sempre é um trabalho preciso. [...] Fomos lá, navegamos naquele mar onde nadam todas as recordações, onde especificamos um nome e uma emoção para cada momento importante de nossa vida, ao qual chegamos sempre como nascemos: nus, indefesos, cheios de medo. Escrever é como passar um filtro nestas recordações que buscamos na memória. A escrita é essa matéria pesada das recordações que não conseguem atravessar a peneira de nossa memória. Também é essa parte da memória que pode ser mentida, julgada, valorizada, traída e mal contada. O que não é filtrado é o que está disposto a ser escrito (VILLADA, 2018, p. 32-33, tradução nossa)⁶⁹.

As narrativas tecem a vida do e/u e de alguma maneira a realiza, fazendo com que a Amara-escritora, ao criar seu duplo especular: Amara-narradora-personagem, realize uma ressemantização do eu pelo próprio e/u em cujo processo invoca experiência, memória, sinceridade e verdade poética, reivindicando um presente transparente como água que, ao ser olhada, deixa entrever o passado que corre incessantemente por baixo. Um feitiço que norteia seu processo de rememoração, a base em que a vida parece apoiar-se em uma dinâmica na qual o e/u e a vida seguem fluidas e, quiça, apreensíveis. Desse modo, seu relato não representa simplesmente a história que se tem vivido, mas ele a apresenta. E, de alguma maneira, também a realiza, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui. “É preciso escrever para ser, além de ser para escrever” (SIBILIA, 2016, p. 59). Em outras palavras,

comecei por safadeza mesmo, assumo, carência brutal, vontade que me desejassem, pegassem, pagassem por mim, mas rapidinho eu vi que não era assim bom como eu sonhava e aí escrever sobre, poder escrever sobre, começou a ser a razão de continuar. Hoje já nem sei mais se me prostituo para escrever ou se escrevo pra me prostituir, essa é a verdade (MOIRA, 2018e, p. 107)

⁶⁹ No original: “En este sentido la escritura siempre es un trabajo preciso. [...] Nos hundimos ahí, navegamos en ese mar de aceite donde todos los recuerdos nadan, donde hemos precisado un nombre y una emoción para cada momento importante de nuestra vida, al que llegamos siempre como al nacer, desnudos, indefensos y llenos de miedo. Escribir es como pasarle un filtro a esos recuerdos que son buscados en la memoria. La escritura es esa materia pesada del recuerdo que no puede cruzar el tamiz de nuestra memoria. También es esa parte de la memoria que puede ser mentida, juzgada, engrandecida, traicionada y maldecida. Eso que no se filtra es lo que está dispuesto a ser escrito” (VILLADA, 2018, p. 32-33).

Como se pode observar, a narração da experiência está entrelaçada à corpa e à voz-escrita, a uma presença real do e/u na cena do passado. Não há testemunho sem experiência da mesma forma que não há experiência sem narração, visto que a linguagem a redime do esquecimento ou do imediatismo e a transforma em algo comunicável. Faz brotar que “me tomam e encontram em mim os buracos e flechas que atravessam minha carne política feita de especulação e memória, de força e matéria” (MOMBAÇA, 2021, p. 27). Por isso, fabular sua biomitografia permite a nossa escritora-narradora-personagem enfrentar medos, descobrir algo de si no encontro com o mundo, militar, refletir. Há gozo, prazer, mas também desilusões, dores, violências. Escriturar-se também é uma forma de suportar o mundo.

Essa dinâmica também impacta no exercício que a autora realiza com a linguagem, explorando sonoridades que estrategicamente procuram envolver o leitor/ a leitora seja ao recorrer à oralidade e a expressões em pajubá que dão à sua escrita-diário o tom coloquial que gera a informalidade verbal de um bate papo entre amigas, o que torna ainda mais vivo o lugar de onde se fala e mais intensas as questões abordadas: “*me acabei de chorar no caminho pra casa achando que eu nem pra puta servia, bruaca, bucha de canhão, aí dá-lhe amiga pra ajudar com o trauma, e dá-lhe taba, e dá-lhe otim, até eu me sentir em condições de tentar de novo, um mês exato depois*” (MOIRA, 2018e, p. 37, grifos nossos); seja ao recorrer a uma linguagem crua e direta ao desnudar o seu cotidiano nas ruas: “*chupei sem querer chupar, a boca resistindo, eu me fazendo de estátua, só querendo é sair dali. Ele tentou me comer, mas doeu mais do que eu daria conta, machucada da noite anterior*” (MOIRA, 2018e, p. 56).

Desenvolve-se, pois, o que Leda Martins (2021) chama de oralitura, matizando a singular inscrição do registro oral com a escrita que grafa o e/u e sua vida no relato, reiterando o que Camila Sosa Villada pontua sobre a importância da palavra falada como exercício da escrita. Para ela, não há nada mais fascinante do que ler e ter a sensação de que se escuta a narradora falando: “este exercício de não me distanciar da palavra falada é talvez a única técnica que tenho. [...] Escrever a palavra para ser dita” (VILLADA, 2018, p. 48, tradução nossa)⁷⁰. Eis o canto da nossa sereia-pornofeiticeira ao explorar a sonoridade, a criatividade e as possibilidades abertas pelas palavras em seus usos na

⁷⁰No original: “Esse ejercicio de no distanciarme nunca de la palabra hablada es quizás la única técnica que posea. [...] Escribir la palabra para ser dicha” (VILLADA, 2018, p. 48).

rua, bem como a potencialidade inventiva da própria língua que permite brincar com formas e sentidos, como podemos ver neste “diálogo que só se ouve entre travestis”:

– Passada! O oco, vocês acreditam que ele pediu pra eu nenar na neca dele? Ainda bem que na neca e não na boca, porque vocês sabem que tem. Três horas fazendo a xuca e me aparece o lixo... a hora que passo xeque, eles enfiando fundo no edi da gente horas e horas, ai que nojinho, fazem escândalo (“como você é porca, desse jeito não tem mais como!”). Mas xeque deles normal, e ainda querem beijo grego, oral sem guanto em neca e saco peludo, leitinho na boca e “confia em mim, sou casado, doador de sangue”. Sei. E eu achando que ele era oco e ia me tchakatchá gostoso, já caindo de bocona no meu edi logo que entrou no quarto, mas foi piscar e a cona atacou minha neca. Passada! (MOIRA, 2018e, p. 67).

Da mesma forma, ao escrever pós-pornograficamente, Amara Moira parte da perspectiva proposta por Annie Sprinkle, para quem o pós-pornô é “um novo gênero de material sexualmente explícito que é, talvez, visualmente mais experimental, político, humorístico, artístico e eclético que o resto” (SPRINKLE, 1998, p. 160), inaugurando novos devires a partir de uma discursividade que gera desterritorialidades, derivas e hibridizações, que rompe com as fronteiras entre arte e pornografia, prefigurando as coordenadas de um novo território muito mais complexo, incerto e fascinante. Emerge, portanto, uma discursividade erótica na qual corpo e escritura se fundem no espaço da representação. Em outros termos, assegura Raíssa Éris (2015), revela-se uma nudez que não é sexual ou orgânica, mas uma nudez sexopolítica que articula escrita e experimentação na reinvenção da corpa.

Não tem gel que facilite a entrada daquele chouriço... e eu ria de ver, ria imaginando como é que aquilo entraria de novo no meu edivaldo. Toda a santa vez a mesma coisa, mas dei conta sempre. Aquilo era como um gozo sem gozo algum: eu perdia total o tesão, adeus ereção, e dali em diante era na garra, haja força de vontade, e vê se me acaba logo. Doeu (como doeu!) pra pôr e, não me bastasse isso, ele ainda queria ficar mudando a posição – eu, por trazê-lo de longe (ainda que aceitando a bagatela dos 50 merréis noite toda), meio me via na obrigação de aceitar o que quer que fosse. *Chrrk!* E lá se foi camisinha, a primeira a se escangalhar no exercício da profissão: bendita PrEP, por isso me sujeitei a você, pra não entrar em pânico nessas horas. Pusemos novo capuz, tudo outra vez nos conformes, segue-se o empalamento, eu frangoassando na beira da cama, ele de pé indo até onde me fosse humanamente possível. Estocadas cada vez mais fortes, o corpo dele tenso, músculos tesos, me seguro pra não gritar, pra não dar na cara o quanto eu queria o fim (e é estranho que fosse assim, porque antigamente a coisa era outra, um prazer tremendo... a fissura anal já se fazendo sentir, imagino). Ele goza e desaba sobre o meu corpo relaxando os músculos, e aí me abraça e beija carinhosamente (MOIRA, 2018e, p. 54).

Como se observa no fragmento acima, subvertem-se as regras do jogo da pornografia *mainstream*, revertendo os mecanismos dessa imagem ao ressaltar o caráter político dos sentidos do sexo, desestabilizando os binômios recorrentes e colocando em relevo a ressignificação performativa, a recomposição das forças sexuais e culturais. Constrói-se uma representação da sexualidade que busca, junto com a excitação, abrir os códigos sobre as relações de poder que tramam sua construção. Como consequência, torna obsoleta a oposição erotismo/pornografia quando a disponibilidade do sexo começa a converter-se potencialmente em gozo político: cada gesto, sujeito, personagem, prática sexual, zona erógena, perspectiva de câmera e valor, afeto e códigos podem ser performados, apropriados, reconstruídos, queerizados, reelaborados. Para Raíssa Éris, ao dar visibilidade aos processos de reapropriação tecnológica da sexualidade, constrói “novos referentes de sexualidade (dando visibilidade a corpos não-normativos e/ou construindo novas formas de olhar corpos normativos; propondo outras práticas de prazer, outras estéticas)” (CABRAL, 2015, p. 85).

Assim, a valorização da visualidade pós-pornô consiste em abalar os efeitos da norma com processos outros de significação, aqui, corpos transvestigêneres visibilizadas desde o próprio prazer, ou como diria Audre Lorde (2019), desde o gozo que nos permite experimentar com intensidade todos os aspectos da vida, reconhecendo o poder do erótico como energia necessária para mudarmos o mundo, como fonte de questionamento, de reflexão e de autoafirmação de si.

No entanto, é importante destacar que para fazer essa jornada, a escritora-narradora-personagem escolhe a ironia humorada como ferramenta para mergulhar na realidade e seu efeito é, muitas vezes, cortante, deixando à mostra as feridas e as hipocrisias históricas e culturalmente construídas que se escondem sob a pele do tecido social, oferecendo-nos um sofisticado esboço crítico da sociedade. Seu riso ora galhofeiro, ora irônico e sarcástico emerge como um traço de linguagem que não só é revelador de uma cosmopercepção, mas também se transforma em uma estratégia de enfrentamento de um mundo hostil à sua existência.

Em Amara Moira, a ironia, concebida como “uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou na forma (musical, visual, textual)” (HUTCHEON, 2000, p. 27), é subversiva ao desafiar o mundo, sua ordem e sua norma; bem como as hierarquias discursivas baseadas em relações sociais de dominação e poder. Com humor, sua narradora-personagem vai desnudando à sociedade e suas hipocrisias, ao

mesmo tempo em que questiona as ficções farmacopornográficas que organizam a vida no interior da heteronação, como podemos visualizar em:

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, daí-me uma mãozinha só hoje, vai? Tô precisada em seus mais múltiplos sentidos! [...] Necona nervosa pulsando pra fora da calça, ele querendo que eu abocanhasse ali mesmo na Kombi enquanto ele dirigia, lá fui eu. Até cogitei sem capuz, outra vez por conta do vício, mas aquilo é trabalho e não farra, então tenho que aprender a separar bem as coisas (e sem esquecer da importância de educar esses lixos também). Camisinha posta, a brincadeira não durou o quarteirão: foram duas engolidas mais servidas, fundadas, daquelas de varar a glote e chegar na úvula, e ele já veio com “calma, calminha, gozei, agora faz só carinho”. Me deixou no meu ponto em seguida, mas não se antes dizer que tava ali na surdina, depois de conseguir uma escapadela das garras ferozes da patroa (palavras dele), o espírito pascoal gritando na cara de pau do infeliz (MOIRA, 2018e, p. 111-112).

A relação de intimidade que constrói com o leitor/a leitora e a força do relato do vivido também permitem que a ironia vá conduzindo o discurso da narradora-personagem seja em seus momentos de digressão nos quais o e/u do presente da narrativa intervem reflexivamente nas ações e situações do eu-personagem, marcados, muitas vezes, pelo uso dos parênteses que se interpõe ao fluxo do que é contado, servindo, portanto, como acessório crítico frente ao que é lembrado; seja ainda nas atitudes de deboche assumidas pela narradora-personagem diante de situações e comportamentos da sociedade.

O riso, aqui, desnuda, mas também ensina a lidar com dores e a engendrar possibilidades outras de desvelar o mundo, construindo uma língua que é ao mesmo tempo irônica, política e lasciva, capaz de partir de uma experiência individual rumo a uma coletividade contingente que engendramos juntas no que Jota Mombaça (2021) chama de quebra, esse movimento desordenado do estilhamento no qual experimentamos afetos, dores, estigmas, violências e o desejo de resistir e de inventar formas outras de prazer dentro, fora e para além do espaço que ocupamos.

Essa espécie de conjuro também irá organizar a diegese que se estrutura a partir de três ingredientes: o devir-puta, as crônicas quotidianas da vida na prostituição e o putafeminismo em torno dos quais os relatos se estruturam enquanto procura compreender a constituição da subjetividade na linguagem e a estruturação da vida

como relato em um fluxo que dilui as fronteiras entre o público e o privado, desembocando no que Paula Sibilia (2016) chama de extimidade, uma intimidade que transborda os limites do espaço privado, assentando nas folhas do diário íntimo e se exacerba sob a luz de uma visibilidade quase total.

Entretanto, em Amara Moira, é na luz dos postes que iluminam as ruas que emergem a totalidade da penumbra, uma luzvesti, como propõe Dodi Leal (2018), na qual a visibilidade não se confunde com transparência, mas reposiciona-se ao eleger a penumbra como um campo no qual não há um olhar dominante capaz de recortar corpos como objetos e que procura desmontar os binarismos visível e não-visível, luz e sombra. Ao trazer a visibilidade transvestigênera, a autora desafia o lugar comum do regime de luzes moderno e configura um aparato sensível que nos permite ver através, pensar desde e existir para além da penumbra, instaurando visualidades outras.

É, portanto, no movimento do devir-puta que nossa narradora-personagem aciona a potência do erótico enquanto ressignifica a prostituição como lugar de prazer, de constituição de si e de sua visão de feminilidade. Uma feminilidade que é múltipla, experimentada de diferentes modos, uma vez que o contexto e a percepção dos próprios devires são únicos, da mesma forma revela que performar um gênero não acontece sem medos, sem renúncias, sem curto-circuitos.

Para Itziar Ziga (2021), há um potencial subversivo implicado na redefinição do que significa ser mulher, ou mesmo do que significa a pluralidade de formas de habitar a feminilidade a partir desse lugar: a puta que, em Amara Moira, entrelaça-se com o ser travesti e escritora. São, pois, três dimensões a partir das quais vai gradativamente invocando uma imagem de si mesma. Em outras palavras, o devir-puta torna-se uma etapa crucial não só para que a narradora-personagem se reconheça travesti; mas também para que possa pensar sua corpa, seus desejos, sua busca de afeto, sua liberdade. Ela empodera-se e nos diz:

Tirou minha roupa assim que girou a chave e já veio para cima de mim, bafão de cerveja gritando, mas nem liguei, porque era ali naqueles braços viris de pedreiro que eu ia aprendendo a me sentir mulher, a abraçar como mulher. Sua língua me fazia sua, invadia a minha boca sem precisar de permissão, mãos ásperas correndo meu corpo, eu quietinha deixando ele se sentir no controle, gostando desse gozo até então tão desconhecido para mim (MOIRA, 2018e, p. 26).

Ser travesti, diz Linn da Quebrada, é “reinventar-se e criar sobre a própria existência [...]. É assumir-se corpo. Ir além. Ser criação e criadora” (QUEBRADA, 2017, p.

16), por isso, nossa narradora-personagem vai experimentando em seu devir-puta seus processos de reinvenção de si ao invocar o erótico como o estímulo que a leva a um processo de autoconhecimento que não só diz respeito à aprendizagem sobre seu corpo e sua potência de afetar e ser afetada pelo outro; mas também dos sentidos de sua existência, de seu estar no mundo. É nessa espécie de autoconexão compartilhada, extensão do gozo, que a narradora-personagem constrói um conhecimento sobre si mesma, seus desejos e seu lugar no mundo. Assume-se corpa.

Coisa incrível o que a prostituição tem feito por mim, tem feito comigo: corpos que eu jamais me permitiria conhecer em outras situações, de repente lá estão eles à minha frente, nus, atritando-se no meu e eu sentindo o maior prazer. [...] Foi uma experiência esquisita... prazeroso ser tocada daquela maneira, nego não, carinho e desejo à flor da pele, eu reaprendendo a lidar com o meu corpo (MOIRA, 2018e, p. 79-80).

O devir-puta possibilita-lhe outras experiências possíveis para lidar com seu corpo e seu desejo ao mesmo tempo em que a prostituição se abre como um lugar de sociabilidades e afetos: “Ali era permitido desejar meu corpo, ali, somente ali, onde esses que me desejavam eram não mais que sombras” (MOIRA, 2018e, p. 33). Como, aponta Larissa Pelúcio, “transitar pela noite revela que a rua é claramente um espaço de sociabilidade, onde se aprende a se tornar travesti. É também um local onde se encontram pessoas conhecidas e fazem novas amizades” (PELÚCIO, 2009, p. 40). A rua, então, proporciona a sobrevivência financeira e as sociabilidades que, muitas vezes, é negada.

Homens me assediando abertamente, [...] 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 (Moirá, 2018e, p. 31-32).

No episódio intitulado, “Um ano de Amara, dois níveis de foda-se”, a narradora traz à tona duas importantes questões. Por um lado, percebe como o medo de se tornar quem realmente é em virtude das consequências sociais que isso acarretaria: “retardei ao máximo a transição até sentir que eu tinha condições de peitar a sociedade” (MOIRA, 2018e, p. 116) apenas estava impedindo de viver intensamente sua verdadeira história, violentando-se diariamente. É preciso enfrentar, ter as condições necessárias e a força suficiente para encarar a vida da margem, para tornar-se uma vida que nem sempre é

reconhecida como tal. Por isso, defende Cláudia Rodriguez em entrevista a Marlene Wayar, “é trans aquela pessoa que não se conforma, que é capaz de perder privilégios para estar nesse outro lugar” (RODRIGUEZ *apud* WAYAR, 2018, p. 43). Isso reitera que, desde cedo, a construção das identidades transvestigêneres é atravessada pela experiência dos efeitos e da afetação de uma normatização compulsória exercida justamente a partir e sobre as identidades.

Cansei de ter medo dos caminhos que ninguém escolhe. Fiz faculdade pra não ter que ser puta, pra poder fazer sexo só de graça, aí descobri que estava perdendo dinheiro não aproveitando essa minha sabença. Travesti, puta, escritora, doutoranda em teoria literária, dois níveis de foda-se, porque na verdade nem precisa porquê, tudo desculpa. Puta, e se eu fosse, e se eu, a puta, a travesti, a escritora (MOIRA, 2018e, p. 117).

Por outro lado, ela aponta como para a sociedade a lógica: travesti é igual a puta se faz automaticamente como se a prostituição fosse o único horizonte possível que cabe a essas corporalidades na sociedade. O corpo muda, o gênero oscila, ao mesmo tempo em que é atravessado por uma espécie de mobilidade e fluidez na qual desejo e abjeção parecem caminhar de mãos dadas. É, pois, nesse território da abjeção que a travesti articula suas fluidas relações interpessoais que também se constituem no aqui e no agora dos clientes, ao mesmo tempo em que os aspectos relacionados a sua construção como sujeita de desejo vai se estabelecendo. Ao tornar-se puta procura desafiar e ressignificar o extremo paradigmático da concepção sexualizada desse corpo compreendido como "o corpo disponível e penetrável, o corpo da puta" (ZIGA, 2021, p. 120), que socialmente marca a relação de servidão sexual das mulheres para com os homens na ordem cisheteropatriarcal capitalista.

É como se a palavra puta já estivesse tatuada em minha testa, e muito antes de eu fazer rua a primeira vez. Me veem como travesti e já me imaginam puta. [...] Aí também a carência brutal e fogo no fiofó, o desejo de ser aceita e não mais turista, tesão por escrever vindo junto [...] e, por fim, peitar o medo do “e se eu fosse”, do “e se fosse eu”, já que querem tanto que eu seja, já que só conseguem me pensar dessa forma – militância (MOIRA, 2018e, p. 117).

Emerge, pois, uma feminilidade transgressora, na qual as travestis seguem seduzindo, pois fazem da sedução sua arma política. Ao invés de se armarem, ao invés de se violentarem, ao invés de usar o corpo nas formas tradicionais que a política sexual possui, as travestis seduzem, empoderam-se, reivindicando uma feminilidade subversiva, espetacular, feminista, política, combativa, precária, incômoda, raivosa,

perdida, surtada, canalha, porra-louca. Enfim, uma feminilidade-pornofeiticeira a partir da qual Amara Moira, ao escrever em primeira pessoa, realiza um exercício de striptease íntimo, revelando que “os corpos trans não se contentam em pertencer a um ou outro espaço; enquanto corpos trans, somos a resultante da ocupação híbrida de múltiplos espaços sociais” (LEAL, D., 2018, p. 45).

Contudo, embora o devir-puta esteja no centro de seu processo de construção de uma imagem de si, não há uma romantização acerca da prostituição. Ao realizar as crônicas quotidianas de sua experiência, a nossa narradora-personagem desvela o que vive, os desconfortos, as inquietações, os estigmas, as violências, os clientes tortos, questionamentos mil; ao mesmo tempo em que, como afirma Itziar Ziga, “tivemos de nos equipar de respostas e defesas pra continuar em nosso compromisso político sem renunciar ao que desejamos de nós mesmas, sem nos deixar uniformizar” (ZIGA, 2021, p. 68). Nesse rito, chamo a atenção para três aspectos importantes abordados: os estigmas sociais da prostituição, a solidão da travesti e as reflexões em torno das masculinidades, seja quando pensa seu processo de transição; seja quando retrata e reflete sobre a relação com os clientes, em sua maioria chamados de lixos.

A narradora-personagem vai revelando como a sociedade constrói em torno da puta, e aqui da puta-travesti, uma série de estigmas, reiterando todo um imaginário social que reserva para as profissionais do sexo um único espaço possível: o espaço da precariedade, da exclusão, da marginalidade, da clandestinidade e da violência. Nesse aspecto, o estigma torna-se uma estratégia de dominação cisheteropatriarcal que deslegitima, silencia, machuca e condena, porque, como afirma Virginie Despentes, “é necessário manter a prostituição na vergonha e no escuro para proteger o máximo possível a célula familiar clássica” (DESPENTES, 2016, p. 72). A cada relato, portanto, descortina-se como a prostituição em que estão inseridas as travestis é precária, mal-remunerada e que coloca suas corpos em risco.

Não sei se por estar trabalhando em textos os programas que faço (e com isso forçando uma reflexão), ou se é por a coisa ser violenta mesmo e eu só aos poucos estar me dando conta disso, a questão é que cada vez mais, cada novo cliente que me aparece, a experiência da rua se torna mais parecida como uma experiência de abuso, assédio, estupro... se a camisinha arrebenta e o cliente tenta continuar assim mesmo (fico pensando até se ele não fez com que arrebentasse de propósito), se percebo ele tentando inclusive começar a transa sem camisinha ou querendo pagar para fazer no pelo, forçando a barra para que eu faça coisas que não estavam no roteiro (os relatos que ouço de lixo que tirou o capuz sem a travesti perceber ou que pôs arma na cabeça dela e a obrigou a dar sem), as violências verbais todas, as falas a respeito da esposa

(“sou casado, então não dá pra vacilar”), tudo tem transformado radicalmente a experiência da prostituição pra mim (MOIRA, 2018e, p. 93).

Como se pode notar, se, em um primeiro momento, a prostituição é, para a nossa narradora-personagem, um lugar de aventura, gozo e prazer; o cotidiano revela outra faceta marcada por medos, estigmas e violências. Sua corpa é reduzida a um objeto de prazer sem desejos, sentimentos e vontades cuja função é apenas servir a quem malmente lhe paga. Para Ziga (2021), a puta e a esposa são duas condições socioeconômicas reservadas para as mulheres no sistema cisheteropatriarcal que, por sua vez, emprega o estigma como mecanismo de controle e segregação e alimenta a ideia de que o sexo, fora das situações amorosas, é sempre degradante para quem habita o feminino: “a autonomia da mulher seja ela travesti ou não travesti, já é posta em xeque naturalmente, imagina então nesses espaços onde nossas vidas valem menos, onde espera-se que agradeçamos migalhas, onde você é culpada por tudo que lhe aconteça” (MOIRA, 2018e, p. 157).

Outro aspecto importante que atravessam as crônicas diz respeito às questões associadas à construção de si e a afetividade que se realiza em dois fluxos. À medida que a nossa narradora-personagem concebe a prostituição como esse lugar de afetividade ou de tentativa de busca de carinho e afeto, também constrói reflexões acerca da solidão de mulheres trans e travestis em uma sociedade que determina a quem é dado e a quem é negado o direito de ser escolha afetiva. A transfobia engendra mecanismos que colaboram para a solidão, para que não sejamos vistas como eventuais parceiras afetivossexuais. Uma solidão que nos objetifica, hipersexualiza e serve de fetiche para os outros: “Quem se permite sentir atração por nós, nossos corpos, existências? T-lovers, travequeiros, gente que só assume nos desejar na calada da noite, longe dos olhares públicos. É necessário ‘descostruir-se’ para ser capaz de gostar de gente como nós, é necessário coragem para nos tratar como gente” (MOIRA, 2018e, p. 172).

Sendo bissexual, a narradora-personagem nos conta como as dificuldades de relacionamento se acentuam porque a sociedade transfere para aqueles a quem dirigimos nosso afeto os olhares e a condenação que nos são impostas. Em “a travesti e o amor que existe para nós”, ela relata a experiência vivida por uma mulher cisgênera com quem estava se relacionando diante da série de situações hostis e zombeteiras vivenciadas quotidianamente. Situações que

nos lembram da ousadia que estamos cometendo, da nossa fragilidade naquele espaço, corpos que, de mãos dadas, incomodam, não fazem sentido. Felicidade não foi feita para nós, amor não é algo a que temos direito. Eis que me tornei a pessoa que não pode ser apresentada à família, com quem é preciso ter coragem para assumir uma relação. [...] Só então, me lembro dum dos porquês de eu ter começado a me prostituir: 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, 2018e, p. 173).

Vive-se, pois, um limbo afetivo que tenta ressignificar uma história cisgênera que não só nos genitaliza; mas também nos obriga a ver o sofrimento de quem ousa estar conosco. Dói vê-los sendo machucados por nossa culpa ao mesmo tempo em que o amor e os afetos parecem ser um campo que permanece como impossibilidade. Tendo consciência de toda uma cultura transfóbica construída diariamente, vir a público, assumir um relacionamento com uma de nós, irá condicionar quem nos ama, a enxergar uma transfobia contida em nossa sociabilidade, que antes não se dava conta. E que, inclusive, irá respingar nela quando ridicularizada por “estar com um traveco [*sic*]”.

Para a pessoa que ontem portava privilégios de ser quem apontava o dedo, hoje passar para quem pode receber os dedos apontados, é um jogo de relação de poder que, a maioria dos homens, não está disponível para abrir mão. E isso se complexifica ainda mais quando a travesti também é puta. A solidão nos machuca; é o esquecimento, o não se sentir amada, procurada, companhia possível, desejada; é ser objeto, sexo, corpo, fetiche.

Ser travesti, já nos torna tabu, daí a maioria ainda encontra na prostituição a única forma de subsistência (e sabemos que seremos consideradas putas mesmo as poucas de nós que escaparem ao trabalho sexual) ... não é fácil querer encarar esse combo ao nosso lado e, mesmo quando se queira, não é fácil ter estrutura emocional pra lidar, com tanta pressão. O olhar público, a família, o círculo social, às vezes até o trabalho pode estar em jogo, e só por estarem com a gente! A transfobia nos exclui, a prostituição nos abraça e a putafobia amplia a exclusão a que já estamos sujeitas só por meramente existir. [...] Por conta do estigma, nos sujeitamos, jogamos as regras do jogo, fazemos romence 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 é a de encontrar o príncipe encantado que nos aceite, nos assuma e, se possível, nos ame (MOIRA, 2018e, p. 176-177).

Ainda pensando nas reflexões que a narradora-personagem propõe ao longo de seus relatos, convém acentuar às que dizem respeito às masculinidades no interior da sociedade cisheteropatriarcal que se estruturam a partir de hierarquias que alocam o que chamamos de homem em uma posição de poder, privilégios, direitos e acessos. Em sua experiência nas ruas com os clientes, a narradora descortina para nós as angústias

de habitar esses dois mundos: a masculinidade e a feminilidade, seja quando traz questões que envolvem seu processo de transição; seja quando desvela sua relação com os clientes, chamados de lixos, numa alusão, como aponta J.J Bola, “ao abuso de privilégios por parte dos homens, o que ocorre todos os dias na sociedade, independente do grau de consciência dos homens a respeito” (BOLA, 2020, p. 26).

No que tange ao processo de transição, ao seu tornar-se travesti, a narradora chama a atenção para a mudança na forma como a sociedade passa a lê-la, deslocando-a de um lugar de privilégio para um lugar de inferioridade, opressão e silenciamento: “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 para viver minha primeira experiência de violência sexual” (MOIRA, 2018e, p. 57). Além de fazer emergir uma série de sentimentos que a atravessam ao tentar performar essa masculinidade que os homens são socialmente condicionados, ao mesmo tempo em que percebe não se encaixar na programação que lhe fora imposta ao nascer.

Sei lá ta difícil lidar com tudo isso sem estabelecer uma ligação, muito direta entre o que é ser homem e o violentar. [...] Talvez até por isso estou fazendo o meu melhor para 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 (e hoje, vejo sequer se importou em querer dar) (MOIRA, 2018e, p. 94).

Ao realizar estas reflexões, a narradora demonstra tanto como o ideal de masculinidade é operado para a sustentação do sistema cisheteropatriarcal e sua lógica de superioridade que coloca um determinado modo de ser homem acima de quem habita o feminino e de formas marginalizadas de masculinidade; quanto como todas internalizam as programações sociais reproduzindo mesmo no interior das dissidências marcas, preconceitos, transfobias que nos atravessam como membros de uma sociedade que foram, em um primeiro momento, programados para jogar as regras do jogo. De algum modo, somos aterrorizados pelo fantasma do “homem de verdade”, um conjunto de estereótipos que funcionam para reforçar noções limitadas do que um homem pode e não pode ser.

E esses constructos culturais ganham forma quando somos apresentadas aos clientes e seus comportamentos. Amara Moira revela o quanto desse “homem de verdade” é moldado por um ideal de violência e agressividade com as quais exercitam seu poder e dominação. Mais do que um ato, as violências se transformam em um

conceito, uma forma de perceber e se fazer percebido na existência. E, quando se pensa a relação com as travestis, o desejo dos homens deve machucá-las, ultrajá-las e, ao mesmo tempo, infligir neles culpa, uma necessidade de que tenham vergonha de seu próprio prazer: “depois do gozo, vi que ele ficou constrangido, como se sentisse vergonha do que me pediu, como se o que me pedia, aquilo que lhe dá tesão, fosse em si vergonhoso” (MOIRA, 2018e, p. 125). Ou ainda:

lá vem ele, todo esbaforido, assustado. Senta-se e já tira o pau pra fora sem nem falar oi. É para isso que servimos. [...] Depois de gozar possível que ele nem mais compreendesse o tesão que sentiu por mim, uma aberração, só sendo capaz de sentir nojo, não só de mim, mas também dele próprio. Triste sina de travesti: atizar o desejo alheio e, ao mesmo tempo, o ódio por ter despertado esse desejo. Não à toa nos matam, agridem... Somos a prova viva de que ele não é tão machão padrão quanto acredita ser (MOIRA, 2018e, p. 170).

Como defende Despentes (2016), as mulheres são condenadas a serem cindidas entre duas opiniões incompatíveis: a dicotomia mãe-puta; enquanto os homens se encontram presos dentro de outra dicotomia: “o que os excita deverá continuar sendo um problema. [...] Eles se excitam com aquilo que os envergonha, num desacordo fundamental consigo mesmos” (DESPENTES, 2016, p. 70). Como consequência, muitas vezes, essa vergonha, esse ódio se materializa em formas de violência, em maneiras de controle do corpo feminino, da instituição de uma cruel pedagogia que destrói e anula a compaixão, a empatia, os vínculos. Uma pedagogia que desumaniza, que transforma a corpa travesti em corpo-objeto, corpo-solidão; objeto de desejo e objeto abjeto.

Na cama, o gentil cavalheiro se fez ogro, suas mãos machucando meu peito, puxando cabelo, beliscões, tapas, eu não gostando nadinha e não adiantava reclamar. [...] A excitação dele era tanta em me ver sentido dor, em ver que a sua neca, tiquitita daquele jeito era capaz de machucar uma profissional do sexo, que ele acabou gozando é logo. [...] No meio do cunversê ele volta a agarrar meus limões excitado de novo. [...] Veio já logo beijando, Tateando meu corpo, fazendo o que bem entendia, eu ora tentando oferecer resistência ora fazendo a boneca inflável, mas com vontade ou sem pra ele pouco importava (MOIRA, 2018e, p. 128-129).

O reconhecimento de si mesma conquistado no movimento do devir-puta somado à compreensão dos desafios diários de ser uma travesti-puta conduzem a narradora a se apresentar como uma puta transfeminista, ou melhor, como uma putafeminista, trazendo reflexões acerca da prostituição como trabalho e a consequente luta por visibilidade e direitos; bem como contra o estigma que as afeta, indo além da imagem estereotipada da prostituta que permeia o imaginário social. Como afirma Monique

Prada, “aquela que é, ao mesmo tempo, a trapaceira, a enganadora, a traficada, a oprimida, a louca, a andarilha, a cortesã e a dominatrix. Nunca uma mulher como as outras” (PRADA, 2018, p. 35). Nesse sentido, é necessário romper o silêncio, fazer-se ouvir ou, como nos propõe a narradora, tomar para si a tarefa de escrever sobre a prostituição desde a ótica da puta. Em outras palavras,

prefiro dar voz a nós prostitutas, ouvir nossas próprias histórias e demandas, lutar para que tenhamos plenas condições de escolher o caminho que quisermos, seguir na prostituição sendo um deles. Ninguém aqui acredita, em sua consciência, que viverá pra ver o fim da prostituição. O mais urgente, portanto, é lutar por melhores condições pra que essas que estão na atividade possa exercê-la em segurança, melhor remuneradas, sem o peso do estigma. [...] Hora de lutarmos por um feminismo que não deslegitime nossas pautas, que leve a sério a nossa luta, o putafeminismo quem sabe. Que este livro ajude a inaugurar a vertente (MOIRA, 2018e, p. 136).

Como podemos notar nossa narradora-personagem-militante vai problematizar a necessidade de se tratar a prostituição como trabalho, dando ênfase à luta por reconhecimento, por direitos, combatendo as opressões e os estigmas. O putafeminismo de que fala, então, surge como “um movimento que nasce a partir da ideia de que nós, mulheres trabalhadoras sexuais, podemos 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” (PRADA, 2018, p. 37). Por isso, nossa narradora acredita na importância de sua voz-escrita como um grito que ao se unir a outros gritos-coro possa repensar a estrutura da prostituição, identificando e combatendo as opressões e a putafobia que existem nela.

Contudo, é fundamental ressaltar que no que tange às mulheres trans e travestis, há uma especificidade. O fato de, em sua maioria, serem expulsas de casa pelas famílias e da escola bem cedo; além de rejeitadas pelo mercado de trabalho formal levam-nas à prática de uma prostituição compulsória, sendo a única possibilidade de sobrevivência econômica, ainda que, como demonstra nossa narradora-personagem, a prostituição seja reconhecida como primeiro lugar de reconhecimento de identidade e de construção de afetos. Nesse aspecto, às demais lutas somam-se a luta contra a transfobia no mercado de trabalho, permitindo que elas exerçam a prostituição se desejarem, mas não como única alternativa de sobrevivência.

O medo que esse povo sente a gente sabe qual é: quanto menos violência envolvida, quanto menos estigma atrelado, mais mulheres vão começar a se dar o direito de escolher se prostituir, escolher ganhar em cima do prazer dos

homens (e, no futuro não tão distante, inclusive de outras mulheres), e isso seja pra pagar uma simples conta, poder comprar algo que sente falta, um presente, sair no final de semana, seja pra fazer disso sua fonte principal de subsistência, impondo o valor que desejam, um valor que lhes permitam viver, mais do que sobreviver. Isso o moralismo não aceita, uma mulher que escolha por livre e espontânea vontade aproveitar-se do prazer dos homens para dali tirar seu sustento, ganhar saciando esses desejos, fantasias, carências, uma mulher que encontre no sexo sua realização profissional (MOIRA, 2018e, p. 136).

Essa discussão vai repercutir em outro momento da narrativa, quando nossa narradora vai refletir sobre a capacidade que a puta possui em enxergar o ser humano sem máscaras, desnudo de suas máscaras sociais que impõem comportamentos, percepções, conceitos e preconceitos. Revela-se que, ao final, o que há é apenas aquilo que convencionamos chamar de humano, sem enganações: “quem é quem de verdade, a prostituta é quem vê. A nudez final, nudez, nudez, essa está reservada só para a profissional de fato, só pra quem saiba despir. Os homens de carne e osso não estão nos livros (fora este aqui, claro), mas nus nos nossos quartos, de quatro, implorando pra pôr fim à farsa uns minutos que seja” (MOIRA, 2018e, p. 183-184).

Ao fabular sua biomitografia, a transcrita de Amara Moira abre espaço para a experimentação, ao mesmo tempo em que revela que as travessias não são simples e fáceis. Atravessar é, antes, errar, vagar, perder-se e, por fim, é também uma maneira de conseguir tornar habitável essa errância, fazer da desorientação uma morada, reiterando que há coisas que só nós estamos conseguindo dizer. Aqui, a corpa e a vida são encaradas como arquivos legítimos a partir das quais se pode produzir, criar, fabular, especular, diagnosticar e, em última instância, pensar. Eis o canto-feitiço de nossa sereia-pornofeiteira.

CENA 2: NECA: A RESISTÊNCIA PELO DEBOCHE E PELA OPACIDADE

Como se vem defendendo, a transcrita promove uma escrita encarnada, não como espaço de verificação de uma verdade pessoal, senão fazendo da própria corpa um cenário escritural da dissidência e da escrita uma prática somática de experimentação de forças afetivas, de fluxos, vibrações, ritmos e velocidades; bem como um laboratório da linguagem, na qual o texto é burilado com diversas estratégias para disseminar, pluralizar, deslocar, demonstrar, abrir, cortar, *hackear*, fazer sangrar, descartar, interferir. A linguagem é um campo de batalha cujos efeitos nas corpas se projetam no traçado de cada palavra escolhida para contar nossas histórias desde nós mesmas.

Para Monique Wittig (2022), a linguagem é um campo de batalha no qual o poder está em jogo, estando a serviço do contrato heterossexual. Por isso, ela defende a necessidade de desmontá-la, transformando-a em ferramenta de subversão que atua desde dentro: “toda obra literária importante, no momento de sua produção, é como o Cavalo de Troia. Toda obra como uma nova forma funciona como máquina de guerra, porque seu propósito e seu objetivo é aniquilar as formas antigas e as convenções formais” (WITTIG, 2022, p. 108). Se não existe um fora da linguagem, ao menos se pode perturbá-la desde o seu interior através dessa escrita encarnada. Em outras palavras, defende Linn da Quebrada,

Meio como um vírus... É, seria como esse cavalo de tróia sim, porque é um presente. E com uma aproximação que não fosse uma relação enganosa, porque está tudo ali, já está tudo dito. Mas, é necessário uma atenção e ouvidos atentos, para que a gente perceba a linguagem. A linguagem é um campo que me interessa batalhar. É na linguagem e é pela linguagem [...]. Por isso o meu objetivo em jogar esse jogo de uma outra forma e com outras estratégias (QUEBRADA, 2021b, online).

É justamente no interior da linguagem que o canto de nossa sereia-pornofeiticeira torna-se uma tática de guerra ao propor uma revolução linguística em “Neca”, seu monólogo em pajubá, explorando suas formas, seu vocabulário e sua linguagem literariamente não habituais que funcionará como essa máquina de guerra, como um modo outro de dizer o quotidiano das travestis que vivem nas ruas; bem como, outras formas de habitar os corpos, os prazeres, a existência. É, portanto, essa tentativa de universalizar o ponto de vista individual e subjetivo de quem escreve que, para Wittig (2022), transforma uma obra literária em uma máquina de guerra, isto é, uma produção contínua de afirmações de intensidades: “Com essa dor que nos dói estejamos trabalhando também no nível da linguagem/manifesto, da linguagem/ação, aquela que transforma, aquela que faz história” (WITTIG, 2022, p. 67).

Nesse momento, nossa sereia converte-se em uma guerrilheira da linguagem, explorando os ritmos, as visualidades, os gestos e performances do pajubá – eleição terminológica deste trabalho – ou bajubá⁷¹, a linguagem das travestis elaborada através e para além da dor, fornecendo um arquivo sensível de uma transcrita encarnada

⁷¹ A respeito do Pajubá/bajubá é importante destacar dois aspectos: 1) a distinção entre as formas é uma questão de vozeamento ou sonoridade fonética que não modifica o sentido do termo, além disso, seu uso pelas travestis é indiferente, aparecendo as duas formas; 2) neste trabalho não entrarei na discussão linguística mais específica se o pajubá é língua, dialeto, jargão etc., optarei por tratá-lo como linguagem. Para um maior aprofundamento dessas questões, ver: (LIMA, 2017).

comprometida com uma definição de literatura como ação estético-política e estratégia de fuga ou, quiçá, para fazer fugir. “Uma abordagem estratégica do tempo que visa operar no futuro por meio de uma leitura poética do presente do mundo, suas relações fodidas e as brechas radicais que elas comportam” (MOMBAÇA, 2021, p. 104).

Contudo, se para Wittig (2022) a revolução linguística se dá com conceitos e formas que não são totalmente alheios à linguagem comum, pois deve ser compreensível dentro da mesma linguagem que pretende transformar; Amara Moira vai operar no não-entendimento, em uma poética da opacidade, em um outro sistema de iluminação e visualidade que entrega não entregando. Encontra-se uma nova chave que abre outros portais, outros tipos de conexão, outras formas de saber que não só a inteligibilidade. A autora utiliza o pajubá para embaralhar o mundo que nos é dado a conhecer em uma fabulação que cria entrelinhas, que borra e constrói escrituras outras, que trava. Porém, afirma Linn da Quebrada, “trava não é só o que tranca. A trava é aquilo que tem possibilidade de abrir. A trava é aquilo que protege como a trava de segurança ou seja lá o que for. Mas é aquilo que tem a possibilidade de abrir” (QUEBRADA, 2021b, online). Não é à toa que “Neca” se situa dentro de um projeto literário da autora, voltado para a escrita de um romance em pajubá.

Quando eu estava escrevendo o blog, de repente, um dia, uma amiga minha saiu do quarto onde estava atendendo um cliente, virou para mim e fala: “Passada! O que é isso, CE acredita que ele pediu para eu nenar na neca dele?” Foi só essa frase que ela disse, mas essa frase me pareceu tão absurdamente poética que eu falei: “Caramba! Isso precisa ser um livro, isso precisa ser um poema gigantesco. E eu comecei a pirar em cima dessa frase (MOIRA, 2021b, online).

A narrativa, então, ganha um primeiro esboço no episódio “diálogo que só se houve entre travestis”, presente no livro *E se eu fosse puta* (2016/2018); posteriormente, é ampliado; tornando-se um conto com o título “Neca” publicado pela primeira vez na antologia *A resistência dos vaga-lumes* (2019) e depois ganha uma edição autônoma compondo o opúsculo *Neca + 20 poematos travessos* (2021). “Do nada, a neca vai se tornando gigantesco, algo imprevisível” (MOIRA, 2021b, online). No entanto, o texto vem sendo reescrito e expandido com o objetivo de transformá-lo em um romance em pajubá, como brinca a autora, uma mistura peculiar de *Grande sertão:*

veredas com os *120 dias de Sodoma*⁷². O título, por sua vez, com uma potência lírica e política, explora a ambiguidade de uma palavra que

vem do português e significa “nada”: neca de pitibiribas; mas em pajubá significa “pênis” que é o que usam para tentar deslegitimar o nosso gênero. Essa duplicidade de sentidos, ao mesmo tempo tudo e nada, me parece muito significativa da existência travesti no Brasil. Uma existência que ao mesmo tempo existe, mas ela é negada. Então a gente está lá, mas não está. E aí, essa palavra vai forçando nossa existência, nossa presença-entrada no mundo (MOIRA, 2021b, online).

“Neca”, portanto, é um conto⁷³, no qual uma narradora autodiegética conta suas histórias, não as escreve; estruturando-se em uma forma de monólogo. Mas especificamente, tem-se uma espécie de diálogo-narrativa que espelha o bate-papo na rua enquanto se espera pelo próximo cliente. Há a presença de uma interlocutora a quem a narradora se dirige, mas que funciona muito mais como um lugar de escuta e aprendizagem. Um diálogo retórico sem a exigência de uma resposta que pode ser visto como um ritual de acolhimento do jorro de fluxo de consciência com o qual vai narrando as alegrias e as tristezas, os desafios e as dores de ser travesti-puta: “Teve uma uma vez, aquela necona odara, Amara do céu, que queria só dá...” e “só pra dizer que cobrou, aceitando, né, dona Amara” (MOIRA, 2021c, p. 18; 22). Constrói-se um jogo em que a narradora e a Amara-interlocutora são dois polos de uma mesma consciência, um fluxo contínuo de uma mente que ganha materialidade na fala. Pensamentos que se exteriorizam de forma que memórias, anseios, falas e ações se misturam na narrativa.

Se eu já fiz sem o quê? Pegê? Passada, mona, a senhora quer me matar, né? Pele na pele é tia, faço a recheada não. Nem com namorado, pior raça aliás. Os ocós de hoje adoram tudo sem plástico, dão o druque, insistem, “mas eu te amo” e, se você não topa, ainda tem que checar sempre se escapole a neca, senão eles titam o capuz e você só cata quando já tá dentro o recheio... ó o problema de gostar de ocó. E aí é ficar pê da vida, esse é certeza com pê, esfregar a fuça deles no asfalto e correr atrás de exame e jujuba no hospital. Se a bicha deixano pelo (oras, a escolha é dela, o edi e a neca é de quem?, então não julgo), não deixa de ser uó, ocó que não sabe o que quer e começa o nhénhnhé logo que a cláudia grita, aí se arrepende, chora, lembra dos filhos, a esposa em casa, “ai! não pode ser, que foi que eu fiz?”, pergunta se cê tá limpa, fez teste quando, “mas cê jura?” Cê jura. E o que eu mais canso de ouvir é “tou limpo, gata, sério, primeira vez que eu saio com travesti”. Pra riba de moá, viado, se manca! É como se, só por ser travesti, a gente já tivesse e o bonito nunca. Gente poder. Primeira vez, primeira vez... pior quando o lixo esquece e, na segunda ou terceira que te vê, vem com esse equê, né? Aí junta o que quer desconto porque achaque tem

⁷² Referências às obras: *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa e *Os 120 dias de Sodoma* (1785), do Marquês de Sade (Donatien Alphonse François de Sade).

⁷³ Partimos do conceito de conto proposto nos debates empreendidos por Ricardo Piglia e por Julio Cortázar. Para quem deseja aprofundar essas discussões ver: (PIGLIA, 2004; CORTÁZAR, 2006).

necão (dezessete é necão, mona?, fala pra eles) ou porque acha que te trata bem (MOIRA, 2021c, p. 15-17).

Como se pode observar, os pensamentos, embora verbalizados, se organizam em um fluxo não-linear, um após o outro de forma quase ininterrupta. A organização do conto em um parágrafo único revela como as ideias vêm à mente de forma errante, uma certa ruptura com a sintaxe e, de algum modo, uma falta de coerência proposital resultante do jorro mental, da fluidez do pensamento que desvela a vida íntima da nossa narradora. Uma ideia encadeia-se rapidamente à outra em um fluxo contínuo no qual se perde a sequência lógica e a delimitação temporal entre passado e presente que se mesclam na desordem.

O conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo que a registra, transmite e modifica perenemente, ao mesmo tempo em que a materializa na fala. A performance engendra possibilidades de significância, a potência da palavra e seu poder de ação. Como afirma Leda Martins, “aquele que enuncia porta toda a responsabilidade do dito na voz do que diz, pois a palavra também é oráculo e mesmo ação” (MARTINS, 2021b, p. 95). Consequentemente, constrói-se uma prosa poética que nasce das obsessões sonoras de uma língua em movimento, de uma linguagem que borra e fissa. Em outras palavras, declara Amara Moira,

eu tenho uma obsessão com a reescrita, burilando o texto, buscando a frase mais poética. Mas é uma poesia que caiba na boca de uma travesti conversando naturalmente no dia a dia. Não quero uma prosa poética artificial, mas algo que seja o mais absurdamente coloquial com o mais absurdamente poético em uma mesma experiência. E criar esse texto que é um jorro sem parágrafos ou capítulos. Mas um único parágrafo do começo ao fim (MOIRA, 2021b, online).

E, por acreditar que, por um lado, é essa língua viva que marca não só como falamos, mas também que somos; por outro, a importância de se batalhar com a linguagem, fabricando novas formas de se constituir corpa, de ser e estar no mundo que o uso do pajubá ganha força ao transbordar, ao ir além a partir de uma tecnologia linguística elaborada e utilizada pelas travestis e mulheres trans em seus processos de relação e embate com a sociedade cisheteropatriarcal. Uma linguagem que atravessa a formação de suas subjetividades e resistências: “Não é que eu tou te xoxando não, viu? É pajubá, a língua das bicha, aqui é tudo travesti” (MOIRA, 2021c, p. 12). Neste aspecto, defende Carlos Henrique Lima, “o pajubá faz parte de um projeto político e do âmbito do conhecimento que resiste aos discursos totalizantes e redutores, cuja força está no des-

centramento, a movência do centro, na provocação de fissuras no âmago da nação [...]. Onde há pajubá, há potência de subversão e resistência” (LIMA, C., 2017, p. 69).

Desse modo, o pajubá emerge, no processo de fabulação empreendido por Amara Moira, como uma forma de narrar o mundo desde a travestilidade, uma narratividade da vida, de uma epistemologia e uma cosmogonia travesti que inventa as possibilidades de uma existência para além das violências cisheteropatriarcais, evidenciando seu caráter literário ao explorar sua musicalidade, seus sentidos, sua poeticidade para produzir uma série de instrumentos de guerra que enfrenta essa linguagem que não apenas organiza a vida, dando-lhe sentidos; como materializa os discursos de opressão, os discursos que definem que vidas importam e quem é humano.

E, assim, possibilitar que o poder colonial e cisheteropatriarcal possa ser deslocado. A literatura, então, possibilita uma experimentação espetacular em que é possível desafiar as ficções sexopolíticas que constituem a heteronação; pensar o impensável do pensamento cisheteropatriarcal; construir modos outros de existência, mundos outros possíveis, fissurando as relações de poder da sociedade e seus processos de subjetivação.

A gente é obrigada a lidar com nossos corpos, com nossas palavras, com nossas realidades. E, de repente, quando escrevemos isso, torna-se chocante. As pessoas que não vivem essa realidade ficam chocadas quando relatamos estas questões. Eu quero trazer essa irreverência. Se somos obrigadas a lidar com esse conteúdo o tempo inteiro; se nossas experiências giram em torno disso porque a própria sociedade se organizou e nos excluiu, nos obrigou a viver determinadas realidades de formas compulsória; eu quero esfregar isso que a gente vive na cara da sociedade. Eu quero fazer com que a literatura seja um convite para que as pessoas vivam nossas experiências com nossas palavras (MOIRA, 2021d, online).

Mas em que consiste o pajubá⁷⁴? É um dialeto que tem sua origem no Nagô e Yorubá presente nos terreiros de religiões de matriz africana – Candomblé e Umbanda – que aceitavam as travestis. “Assim vamos construindo nossa experiência com a

⁷⁴ Embora o pajubá tenha surgido e se consolidado como linguagem de proteção e resistência das travestis e mulheres trans, ele ultrapassou suas primeiras usuárias e se disseminou, tornando-se uma tecnologia lingüística usada pela comunidade LGBTQIA+ brasileira. Carlos Henrique Lucas Lima aponta para a existência de um pajubá que extrapolou aquele consolidado historicamente, constituindo o que ele vem chamando de linguagens pajubeyras (LIMA, 2017). Convém destacar também que mesmo sendo uma linguagem predominantemente oral, já é possível encontrar a sistematização e o registro das linguagens pajubeyras com destaque para “o dicionário das bonecas” (1992), de Jovanna Baby; “Bichonário” (1996), de Oracil Pedreira Santos Júnior; “Aurélia: a dicionária da línguaafiada” (2006), de Ângelo Lip (pseudônimo de Vitor Ângela) e Fred Libi e do TENSU: dicionário bajubá/pajubá (2008), formato online, disponível em: <https://tensu.blogspot.com/>. Sobre a dimensão histórica podemos citar: “Bajubá: memórias e diálogos das travestis (2019), de Gabriela Costa de Araújo e Bajubá Odara (2021), de Jovanna Baby.

religiosidade a partir desses outros lugares. Apropriando-se da linguagem dali para criar uma linguagem de grupo” (MOIRA, 2021d, online). Significando segredo, o pajubá é apropriado pelas travestis que precisavam construir uma espécie de código de sobrevivência e proteção, consolidando-se, a partir de 1960, como forma de resistência ao violento aparato estatal da Ditadura Cívico-Militar brasileira, estendendo-se aos primeiros anos de abertura política. Assim como a gilete, o pajubá nasce atrelado não só às vivências das travestis nas ruas e na prostituição; mas também à construção de uma voz própria de afirmação, reconhecimento e resistência, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade. Sobre isso, pondera Keila Simpson,

o bajubá era usado exatamente para dialogar entre a gente sem que ninguém compreendesse o que a gente estava falando. O bajubá era mais ou menos uma fuga, como a gente utilizava se cortar contra a polícia. Quando a gente usava a gilete pra se cortar não era porque a gente era violenta. A gente nunca cortou ninguém na rua com gilete, com raras exceções. A gilete era para nos cortar e não irmos presas. Então quando a gente usava a gilete na boca nas décadas 1970 e 1980 não era para cortar, não era para atacar as pessoas. Era pra gente se automutilar e a polícia não prender. O bajubá vem nesse mesmo contexto, o bajubá vem exatamente pra gente poder dialogar entre a gente algumas coisas. Para a proteção (SIMPSON, 2016, p.28).

Contudo, se a criação do pajubá esteve conectada às línguas faladas nos terreiros, é importante destacar o papel das migrações tanto internas quanto externas, principalmente para a Europa, que possibilitou a incorporação de palavras e expressões provenientes de outros idiomas, ampliando o vocabulário e os significados. Em uma perspectiva antropofágica, o pajubá foi devorando e se apropriando do português que cada uma trazia, bem como das diversas outras línguas com as quais foi interagindo ao longo de suas vivências nas ruas. Em outras palavras,

essa língua [yorubá] que emerge como arma de resistência do povo escravizado chega à boca das travestis que se amplia com as experiências migratórias, construindo um caldeirão lingüístico que emerge da cultura travesti. De modo que o pajubá tornou-se um código, um dialeto, um outro modo de falar, de pensar e de entender o mundo (MOIRA, 2021d, online).

Assim, em “Neca”, Amara Moira, com o pajubá, traz para o seu texto a coloquialidade da rua que flui para a escrita, construindo uma oralitura com inscrições performáticas e rasuras da dicotomia entre oralidade e escrita. Por meio de sua narradora, o gesto e a voz modulam na corpa e na grafia os saberes construídos em suas vivências nas ruas. Como afirma Leda Martins, “a palavra oraliturizada adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se

dirige em um ciclo de expressão e poder” (MARTINS, 2021b, p. 93), poder da voz da experiência que partilha os saberes adquiridos ao longo da vida.

Aqui, a palavra emerge como um corpo-coro, numa espécie de transcestralidade que reatualiza e movimenta o presente ao estabelecer-se como índice de sabedoria. “Esse saber torna-se evento não porque se cristalizou nos repertórios da memória, mas, principalmente, por ser reeditada na performance do contador/narrador e na resposta coletiva” (MARTINS, 2021b, p. 93), mesmo que, em “Neca”, esta resposta nada mais seja do que a escuta atenta de uma jovem travesti ainda recente no trabalho sexual que, ao ouvir a sabedoria da mais velha e experiente, parece unir-se a essa multidão transvestigênere, a esse corpo-coro que fala de si com suas próprias palavras. Em uma dinâmica que nos faz lembrar a pedagogia *griot*⁷⁵ em seu processo de transmissão de conhecimento por meio da oralidade numa espécie de ritual de acolhida, de conselhos, de compreensão das violências, porque a existência travesti é uma existência de violências, de vidas que são experiencialmente compartilhadas.

Cê não pegou a época, mas eu quando comecei (mulher, cê acha que eu vou te contar quando, né? Quantos cê acha? Tenho nem fintchy, olha essa cútis), então, lá atrás, viadinho de saia jamé que descia pra pista. Primeiro tinha que botar óleo no corpo, aí sim, e tinha que ser logo, bombadeira e cafifa de olho mal cê botou o pé na zona. E antes ainda, Geruza!, antes era ainda pior, época braba da polícia, a maledita correndo solta, todo dia uma bicha aparecia morta, e pra ganhar respeito das monas, meu amor, não era só óleo que precisava não, tinha que ter buceta no pulso, no pescoço, tudo. Hoje é mamão com zúquero, como elas dizem na Itália, umas blusinhas, umas sainhas, umas perlutam, às vezes nem perlutam, passada, então você agradeça as que lutaram, as que vieram antes. Quero ver se lá atrás quem teria a coragem! Você? Capaz (MOIRA, 2021c, p. 23).

Observa-se, pois, a performance da textualidade oral em um jogo marcado por colóquios de sons, frases, dicções, solfejos, interjeições, ritmos, pulsos que vão se entrelaçando às reminiscências, às reflexões de um presente no qual passado e futuro parecem fluir como uma espécie de rio subterrâneo, desvelando a vida como um permanente processo de mudanças, um devir que se realiza em uma temporalidade espiralar que marca a tessitura da existência e seu vaivém contínuo, ao mesmo tempo em que gera modos outros de cumplicidade tanto nas relações entre narradora e

⁷⁵ Os *griots* são contadores de história, cantores, poetas e músicos da África Ocidental. São muito importantes para a transmissão dos conhecimentos dentro das culturas de diferentes países africanos, sendo também referidos como *jali* (em mandês), *guelwel* (em wolof), *iggawen* (em hassania) ou *arokin* (em iorubá).

interlocutora; quanto nas relações entre quem lê e o estranhamento que as formas lhe provocam ao participar também tornar-se interlocutor/interlocutora.

Em um contexto social marcado pela hiperiluminação, por um desejo excessivo de transparência e visibilidade, “Neca”, ao experimentar modos outros de dizer, lança-nos para aquilo que Edouard Glissant (2021) vai proclamar como sendo o direito à opacidade. Em seu texto, Amara Moira operará uma poética da opacidade ao conjurar o pajubá, criando, por um lado, o estranhamento que faz pensar, que nos desloca para outros mecanismos de significação para além da inteligibilidade. “Conceber a opacidade do outro para mim, sem repreendê-lo, por minha opacidade para ele. Não preciso ‘compreendê-lo’ para me solidarizar com ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não preciso tentar tornar-me o outro (adivinhar o outro) nem fazê-lo à minha imagem (GLISSANT, 2021, p. 223).

Neste aspecto, o opaco não significa ser obscuro, mas estabelecer formas outras de iluminar, de jogar com o saber-ignorar que não se reduz ao signo, mas à força, aos afetos, aos encontros. A opacidade como aquilo que me mobiliza ao partir de um lugar incapturável como significado e, por isso, não pode ser reduzido ou encerrado em uma lógica fechada; ao contrário, faz emergir um pensamento que se abre à confluência, à imprevisibilidade, à circulação, à travessia. É o encontro com o estilhaçamento. É a quebra. Ao conjurar o pajubá, Amara Moira elabora estratégias de fuga que se posicionam além do cercado do inteligível, à sombra dos regimes de representação e registros da opacidade. Ela corta o mundo com delicadeza ao construir uma língua bifurcada que conclama um duplo movimento: falar e produzir uma certa opacidade para que os modos de compreender sejam ambivalentes. Como diz Jota Mombaça,

como a gente pode ser apagada e ainda assim não se tornar transparente? Não ser silenciada e ainda assim não ser completamente traduzida? É aí que chamo de língua bifurcada. E é com essa inteligência que devemos entrar na arena do mundo feito contra nossa existência. Incorporar uma forma de resistência que habita a ambigüidade, a opacidade. Reivindicar o direito a se esvanecer nas sombras (MOMBAÇA, 2018, online).

No entanto, é importante destacar que o pajubá na obra de Amara Moira também emerge como um portal que ao ser evocado nos permite acessar a travestilidade que está no centro de um debate político; bem como a construção de uma identidade concebida como fluidez, como algo que não quer definição – mulher, mona, bicha, trans, travesti – que questiona as tentativas de enquadramento. Ao recusar ser encaixotada,

revela uma existência múltipla na qual a identidade é um instrumental e não uma ontologia. Ao mesmo tempo em que coloca tais questões, a narradora também descortina que ser travesti significa reconhecer que existe um ritual. Um ritual de violência e de resistência por meio do qual se constrói vínculos, afetos, novas formas de parentalidade e de irmandade forjadas naquilo que Vilma Piedade (2017) chama de dororidade, a dor de ser uma existência de violência. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pela transfobia, pela negação da vida: “O lixo é o maldito, um penoso, um verme, mas quem se sente um lixo é você, quero morrer quando isso acontece” (MOIRA, 2021c, p. 19).

Na fala da narradora é possível observar os limites e borrões do sistema de gênero; bem como de um movimento quer da sociedade quer da própria comunidade que a todo o tempo pergunta quem é travesti, quem é trans e o que seria CD⁷⁶? O que as difere? Quem pode dizer o que é necessário para ser uma travesti, que vivências precisariam ser experienciadas para que alguém possa se definir travesti? Enquanto fala dessa travestilidade, nossa narradora fala de uma memória e de uma epistemologia travestis, de uma existência coletiva, compartilhada e marginal que resiste à chuva, à rua, às violências múltiplas sem perder a alegria de viver e o humor na maneira como encara esse mundo que nos é dado a conhecer. Reitera-se a afirmação da potência da vida, de uma epistemologia e de uma cosmogonia travestis nas quais “explorar-se, reinventar-se é uma forma de re-fazer essa dê-feitura que é habitar um corpo travesti” (LEAL, A., 2021b, p. 31).

Aliás, deixa eu te perguntar: meio CD isso que cê é, né? Travesti, nem vem. CDF também (haha), mas, sei lá, talvez trans. Se bem que cê não quer operar. Então. De longe teve até aquela vez (bicha, cê não esquece!), mas foi só de longe. Diferença tem, tem que ter, óbvio. Hoje, óbvio que não precisa industrial, mas sem industrial, sem prótese, sem narizinho sequer, travesti, justo travesti? Nem bajubá direito você fala, bicha. Começando, certo, sempre começando, a vida inteira no primeiro passo. X'eu ver esse peito que cê diz tanto. Ó, o peito ta assim, assim, dois limõezinhos, mas um 300ml ia ficar garota, tropo bela, e cê podia té parar essa porcaria de bloqueador (MOIRA, 2021c, p. 24).

Convém destacar que o texto também é atravessado por uma postura putafeminista não só por defender a centralidade do sexo, inclusive do sexo pago, na nossa vida; mas também como a prostituição travesti é um mecanismo – financeiro,

⁷⁶ CD ou Cdzinha é uma palavra que representa o abasileiramento da expressão crossdresser. É uma pessoa que performatiza contingencialmente o gênero oposto ao que lhe foi designado ao nascer cuja orientação sexual pode ser diversa e a identidade de gênero é uma expressão da transgeneridade.

social e afetivo – de viabilização da existência. Sem perder de vista as dores, os estigmas e as violências enfrentadas quotidianamente, como as estratégias que os clientes/lixos usam para que as travestis abram mão dos dispositivos de segurança, como o uso de camisinha, por exemplo. É por meio de sua voz – travesti e puta – que os saberes que traz sobre papéis sociais, gênero, sexualidade e corpo começam a ter lugar e que “lutar por políticas públicas que garantam às mulheres mais e melhores opções de vida, lutar por equiparação salarial entre homens e mulheres e lutar pelos direitos das trabalhadoras sexuais não são, e não podem ser, excludentes” (PRADA, 2018, p. 68).

Outro procedimento bastante presente na transescrita de Amara Moira e que também atravessa a narrativa de “Neca” é a ironia humorada, chamada aqui de deboche, que se articula com sua escrita pós-pornô de ressignificação do sexo e suas experiências. Em sua transescrita, o deboche não se resume à galhofa, ao contrário, ele se filia ao riso bergsoniano enquanto potência humana no qual estão emaranhados o social, o estético e o político, porque faz parte da vida, tornando-se, como o pajubá e a gilete, mais um instrumento de resistência das travestis, mais uma forma de suportar o mundo.

Assim, em “Neca”, o deboche evoca o riso, a ironia, o humor e o burlesco para fazer rir e questionar as pretensas verdades do mundo que nos é dado a conhecer. Por isso, em Amara Moira, o deboche aproxima-se ou mesmo faz uso do *camp*, “um certo modo de esteticismo, uma maneira de ver o mundo como fenômeno estético” (SONTAG, 2020, p. 351) que se caracteriza pelo exagero, pelo humor, pela estilização da vida que implica uma revitalização do lúdico da linguagem, das situações quotidianas e da forma como se olha o mundo. “É um modo de sedução – que emprega maneirismos espalhafatosos, passíveis de dupla interpretação, gestos cheios de duplicidade, com significado espirituoso para os conhecedores e outro, mais impessoal para os de fora. [...] Por trás do sentido público ‘certinho’ em que se pode entender algo, encontra-se uma experiência pessoal cômica daquela coisa” (SONTAG, 2020, p. 354).

E é justamente por fazer rir em meio a coisas sérias que o deboche em “Neca” torna-se uma gilete que vai abrindo a carne da sociedade, revelando o quotidiano das travestis que vivem nas ruas de modo que “a sociedade possa se ver ali, se ela tiver disposta a fazê-lo” (MOIRA, 2021b). Seu deboche evidencia as feridas e as hipocrisias sociais ao mesmo tempo em que chama a atenção para a necessidade de se construir uma política da existência que enxerguem as travestis como vidas que importam, bem

como dispensem novos olhares sobre o trabalho sexual, duas importantes questões que atravessam o projeto literário da escritora.

Doidas. Lá, aqui, onde for, o povo é tudo doido, não é só dar ou comer que eles querem não, querem também cunete (olha o que eles têm coragem, mona, tascar a linguona, e aí eles fazerem, ok, pó cavucá à vontade, boca é sua, mas e a cara de pau de perguntar se eu faço? Arrepio só de pensar, aquele edi suado, cheio de pelo, nena e ofofi gritando, só os tarzanzim dependurado: - Uôuôuôuô!), aí oral querem sempre, sempre sem guanto, aquela neca uó, último banho sabe-se lá quando, e que a gente ainda chupe se deliciando o sacão peludo, pelancudo dele (affe!), fora o leitinho na boca, a minha, e todos, todos, parece até ensaiado, “confia em mim, sou casado, doador de sangue” (MOIRA, 2021c, p. 12-14).

O deboche, assim como o pajubá, é linguagem compartilhada que vai organizando a fabulação proposta por Amara Moira em seu processo de escrita ao mesmo tempo em que se tornam ferramentas de uma espécie de contra-dispositivo catártico-político que de um só golpe ameniza as cicatrizes das existências dissidentes, revela modos outros de ser e estar no mundo e a força do texto literário como máquina de guerra a empoderar nossa guerrilheira da linguagem não só a desmontar a língua que nos cria e nos mata; mas também a fabular mundos outros possíveis.

CENA 3: ESCREVIVÊNCIAS EM TRANSE: CORPOGRAFIAS E INSURGÊNCIAS

A transescrita é também sobre se autoescrever para conseguir se enxergar de fora a partir da compreensão de que o eu é um outro que se realiza em uma relação dialógica consigo e com o mundo. Ao narrar-se, defende Paul Ricoeur (2019), gera-se desdobramentos de um e/u que ao voltar-se para si mesmo termina escrevendo a sua vida como um outro de modo que reconhecer-se no outro acaba contribuindo para o reconhecer-se com, numa espécie de deriva ontogeográfica e corpórea que se torna um plano fértil para experimentar a desterritorialização do e/u, em suas múltiplas significações. Como diz Camila Sosa Villada, a escrita nasce do desejo e funciona como uma espécie de pulsão amorosa,

algo quase inexplicável. Este ato por meio do qual deixo de ser eu mesma e escrevendo ou amando sou um instrumento, um veículo, algo que transporta dentro de mim essa energia que deve ser manifestada, como violência ou felicidade. Porém não sou eu mesma. Não é parte de mim senão através de mim. É isso que o mundo necessita e colocamos a sua disposição. Uma razão altruísta daquilo que se escreve, onde não cabe intervenção racional, como o amor, no qual alguém se dispõe e diz: tenho isto para você, é seu; tenho isto para curá-lo,

é seu. Eu, nós, vós, não importa. Só importa isso que nos atravessa (VILLADA, 2018, p. 94, tradução nossa)⁷⁷.

O e/ou, então, esfacela-se de modo a tornar-se outro em si mesmo e ao fazê-lo não só se reconhece consigo, mas também se transforma nesse instrumento condutor dessa potência apontada por Villada que atravessa a todas. É, pois, este o ritual invocado por Bruna Sofia Morsh na criação de *Van Ella Citron*⁷⁸. Ao fabular um mundo de fantasia, constrói essa ficção de si que não é nem verdadeira, nem falsa, apenas um fora de si que só se realiza através de si na ânsia de experimentar outros modos de dizer-se. Como afirma Despententes, “contar às pessoas histórias que elas são incapazes de imaginar – e convencê-las de que é razoável desejar que o inimaginável aconteça” (DESPENTENTES, 2020, p. 12). Por isso, suas estratégias de fabulação transitam entre o vivido e o inventado para dar vida a suas expressões artísticas, políticas e existenciais; ao mesmo tempo em que procura comunicar-se com o mundo.

Van Ella me salvou de um desejo de desligamento do meu corpo para me dar ordens da possibilidade de um devir mulher banhada por novas palavras que não aquelas que fadaram a mim. Cada palavra escrita na narrativa era como um mergulho na pele que eu queria sentir em mim. Era dar contorno a um corpo ainda não feito, como um desenho que eu costumava fazer na minha adolescência, contudo, desta vez, em palavras. Produzir um novo corpo era – e é - de fato dizer! Dizer que é possível a existência de um corpo carregado de desejo e gozo a ser desejante e gozante, desejado e gozado. Produzir um corpo em palavras foi, portanto, dar sentido àquilo que pouco parecia fazê-lo. Inclusive, até hoje, considero um desafio sobre o que de fato decretar diante da reciprocidade entre a minha pele e Van Ella: se Van Ella discursou um corpo, ou se um corpo discursou Van Ella (MORSCH, 2018, online).

Assim, a escritora fissa as narrativas do eu ao mergulhar na escrita para transmutar-se em Van Ella: “uma nova veste que eu dei a mim mesma... prestes a dar boas vindas à morte, eis a urgência de um imperativo, uma crônica solta. Van Ella. Vá

⁷⁷ No original: “Algo casi inexplicable. Este acto por el cual dejo de ser yo misma y escribiendo o amando soy un instrumento, un vehículo, algo que transporta dentro de mí esa energía que debe ser manifestada, como la violencia o la dicha. Pero no soy yo misma. No es parte de mí sino a través de mí. Eso que necesita el mundo y que una pone a su disposición. Una razón altruistade lo que se escribe, donde ya no cabe intervenir desde la razón, como en el amor, en el que uno se dispone y dice: tengo esto para darte, es tuyo; tengo esto para curarte, es tuyo. Yo, nosotros, vos, no importamos. Sólo importa esto que pasa a través nuestro” (VILLADA, 2018, p. 94).

⁷⁸ O romance foi publicado em 2017, ganhando uma primeira reimpressão em abril de 2018. Sua trama, situada em Metropolys, centro urbano da Ilha das Viúvas, é a seguinte: Van Ella Citron – uma mulher trans profissional do sexo – narra suas aventuras em um universo construído sob a égide do narcotráfico, dos cassinos e da prostituição onde os corpos são amassados pela violência e pela corrupção. Assiste-se à sua jornada na luta para existir e resistir sendo mulher trans e puta em um mundo fundado na exploração dos corpos e da vida. Assim, de mera iniciante na profissão à maior heroína entre as prostitutas da Ilha das Viúvas, vai, com voz doce e pensamentos ácidos, revelando o êxtase e a devastação de habitar o feminino no mundo moderno colonial neoliberal.

nela. Fui nela. Sou, hoje, ela” (MORSCH, 2018, online); seja para fugir da morte, seja para construir um mundo outro para a existência; seja ainda para habitar esse fora que lhe permite refletir, questionar e problematizar o modo como o neoliberalismo vem construindo contrageografias nas quais as formas de poder se fundam na exploração e destruição dos corpos.

Ao transmutar-se em Van Ella, Bruna Sofia Morsch opera no jogo de presença-ausência da autora na obra, permitindo-lhe sonhar, delirar um mundo que revela a êxtase e a devastação de habitar o feminino, bem como a necropolítica que o circunda: “a produção de Van Ella veio desde os momentos de felicidade aos de dor. Ela me sustentou nesses momentos para que eu não caísse. Ela foi minha heroína” (MORSCH, 2018). Em outros termos, assegura Preciado, “falar é inventar a língua da travessia, projetar a voz numa viagem interestelar: traduzir nossa diferença para a linguagem da norma, enquanto continuamos a praticar em segredo um blá-blá-blá insólito que a lei não entende” (PRECIADO, 2020, p. 25).

Contudo, fabular a partir da imaginação⁷⁹ reitera a potência de sua escrita como lugar de autoafirmação de suas singularidades como sujeita-mulher-transvestigênera; ao mesmo tempo em que realiza uma espécie de escrevivência em transe, um ritual que opera uma série de estados entre incorporação, imaginação, memória, experiência e voo extático, para os quais a escrita emerge, segundo Deleuze, como “um processo, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. [...] Ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 2011, p. 101). Evoca-se, portanto, a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido que conhece a condição de ser e existir como corpa erótica, como corpa transvestigênera em uma sociedade que nega sua existência, que a mata das mais variadas formas. Há muito o que fazer dizer, visto que “o psiquismo humano não para de criar e processar a realidade, às vezes em sonhos, às vezes acordado” (PRECIADO, 2020, p. 20). Por isso,

ser escritora e, mais especificamente, ser escritora/autora de Van Ella Citron é a condensação da minha alma a partir de um ornamento – um agalma - que me veste um ser escritora, de modo a aparecer aos olhos alheios sob o

⁷⁹ Aqui imaginar significa a ação de formular ideias a partir das afecções entre os corpos. É a ação que, pela vivência corporal, articula afecção-imagem-ideia na produção de conhecimento. É potência de afirmação de existências. Por isso, a imaginação (imagin+ação) produz, realiza algo, “imagina novos mundos possíveis e nos faz ver o impossível”. Através da imaginação nos tornamos agentes do mundo, reiventamos, pensamos o impensável, exigimos o impossível (DILACERDA, 2021)

reconhecimento da minha feminilidade pela via do respeito, sem deixar de dizer de uma liberdade sexual e de gênero, na tentativa de desconstruir tabus nas sutilezas de uma putaria que está escrita e inscrita em todos os sujeitos, e não somente a quem está na margem. Criei um sujeito sem pele encarnada que mandasse notícias de uma voz nunca escutada aos sujeitos por quem me disponho a curiosiar por paixão de ser humana, por paixão de querer transitar entre olhares, entre peles, entre corpos falantes e ultrapassar a via da fantasia alheia no que tange ser uma mulher como eu (MORSCH, 2018, online).

Ao promover um devir outro de si mesma, a primeira pessoa de Bruna Sofia Morsch evoca uma outra, a de Van Ella, dando-se à experiência da outridade, para melhor deslindar tanto o processo de descoberta de si atravessado por reflexões onto-epistêmicas e pela luta por reconhecimento; quanto os meandros do sistema moderno-colonial neoliberal no qual “a destruição do corpo se converte a si mesmo no produto e na mercadoria, e a acumulação agora só é possível através da contabilização do número de mortos, já que a morte tem se convertido em um negócio rentável” (VALENCIA, 2010, p. 16, tradução nossa)⁸⁰.

Como consequência, evoca-se uma escrita lasciva e visceral com palavras-metralhadoras que abrem caminho para pensar as dores e as delícias de habitar o feminino, os caminhos de acesso a sua própria feminilidade e sexualidade, a experiência de se perceber sujeita que sabe e não sabe de si, a liberdade em um contexto em que as subjetividades são forjadas nas violências quotidianas e nas lutas para seguir existindo apesar do mundo. Além de elaborar uma crítica ao modo como o sistema neoliberal constrói subjetividades que o sustentam através da precarização das vidas, transformando-as em mercadoria. Tudo isso, por meio de uma voz doce com pensamentos ácidos que se vai ecoando enquanto toma seu *café fort*. Registro precário da captura de um movimento e, portanto, necessariamente tremido, embaçado, desfocado, impreciso. É, pois, assim que Van Ella se coloca diante de nós:

Bom, de uma coisa eu sei. A vida me deu limões e fiz a melhor das limonadas. Tornei-a suíça, fina, um preço a pagar, mas bom negócio. Uma gota, e já tens o diferencial para o teu *dry martini*, teu brinde ao êxtase da vida noturna. Aquela mistura do azedo com o amargo de fazer as pálpebras contraírem e as bocas abrirem com desgosto. Mesmo assim, estás sempre pedindo mais. Hás de encontrar o gozo. Mas nunca me esqueço daquilo que é tangente aos tempos do *vermouth*. A baunilha, o doce, o encanto da flor que se colhe ao amanhecer e está no teu chá, no teu vaso decorativo, na tua sobremesa. Quem disse que acidez não combina com doçura? (MORSCH, 2017, p.07).

⁸⁰ No original: “La destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo en el producto, en la mercancía, y a la acumulación ahora es sólo posible a través de contabilizar el número de muertos, y a que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable” (VALENCIA, 2010, p. 16).

Nota-se no fragmento acima que a narradora, por um lado, cria o registro dos elementos acionados para a construção de uma imagem de si e do modo como ela se relaciona com o mundo. Uma existência agridoce que se materializa em seu próprio nome: Van Ella = vanilla (baunilha em inglês) + Citron (limão em francês). Duas sensações diferentes que convergem numa mesma trilha: sua corpa-política. Por outro, apresenta o ambiente noturno e de êxtase em que vive. Um espaço no qual as políticas do desejo levam seus habitantes a se entregarem gozosamente à vida. É o cenário dos grandes centros urbanos e seus paradoxos: luxo, glamour, multidão; mas também miséria, exploração, hiperconsumismo, “onde uns são melhores e outros piores” (MORSCH, 2017, p. 17); nos quais se articulam diferentes formas de poder, dentre elas as engendradas pelo crime.

Partindo dessas considerações, observa-se que *Van Ella Citron* é um romance criminal⁸¹ de autoria feminina centrado no mundo do crime e na crueza no exercício da violência que obedece a uma lógica no interior do neoliberalismo e de suas formas de captura dos corpos e da vida. É importante destacar que “o romance criminal, com ou sem investigação, com ou sem – geralmente sem – restituição da ordem social atacada pelo crime gera sempre uma reflexão sobre a realidade social” (SOLER, 2017, p. 139) e sobre as obscuras formas do mal na condição humana. No entanto, não se trata do mal absoluto, mas do mal cotidiano, comum que finca suas raízes na cobiça, no sexo, na transformação de corpos e vidas em produtos. O mal como um aspecto trivial da sociedade na qual o indivíduo mais comum o pratica e para a qual nem a violência, nem a agressividade perturbam a ordem social. Como diz Hannah Arendt (1999), o mal torna-se banal.

Não me dissesse o teu nome”. Tentei me livrar do medo, usando uma voz doce. “Paul Smith”, ele respondeu. “Vamos direto ao assunto”, ele disse, então, e me pegou com força. E me jogou sobre a cama com uma violência repentina e um olhar demoníaco. Logo sacou um revólver da parte de trás da calça e me bateu no rosto com ele. “Por favor”, eu disse. E mais socos vieram. “Vadia!”, ele me chamava, com prazer e os dentes à mostra (MORSCH, 2017, p. 100).

Convém ressaltar que para Soler (2015), as configurações do romance criminal de autoria feminina operam, primeiramente, novos caminhos na representação literária da violência narrada por mulheres seja para evidenciar os corpos forjados na violência;

⁸¹ Utilizo o conceito de romance/narrativa criminal proposto pela pesquisadora Elena Losada Soler que nos permite pensar obras que apresentam uma abordagem mais ampla e flexível do paradigma que caracteriza tanto o tradicional romance policial, quanto o romance noir (SOLER, 2014; 2015).

seja ao apresentar mulheres em sua capacidade de atuar com violência. Para Mombaça, tornamo-nos agentes de violência porque “todas fomos inscritas numa guerra aberta contra nossa existência e a única forma de sobreviver a ela é lutar ativamente pela vida” (MOMBAÇA, 2021, p. 79).

Depois, subversões nos estereótipos de gênero ao trazer mulheres empoderadas e com agência, como Van Ella frente a novas masculinidades como o frágil Henry Carter, *crush* dos tempos da escola que deseja salvá-la desse mundo ou como Charles Guitierrez, o cliente-amante-amigo que se tornará a nova “donzela” em perigo a ser salva. É, nesse contexto, que assistimos a jornada da narradora-protagonista que, ao fazer uso do erótico, tanto constrói uma compreensão de si mesma; quanto busca formas de insurgir, de se empoderar, de inverter as narrativas naturalizadas para as mulheres, reivindicando o exercício de sua sexualidade com liberdade, prazer e gozo; bem como se apropriando da ação violenta. “A escrita de Van Ella procurou trazer à luz da palavra um dizer sobre o feminino que escapa à própria palavra” (MORSCH, 2018, online).

Em termos narrativos, tem-se uma narradora autodiegética e filosófica para quem contar/narrar assemelha-se ao ato sexual, reiterando a potência da intimidade que estabelece com o leitor/a leitora, materializado pela presença do narratário/da narratária, um “tu” diante de quem ela parece realizar um *striptease* íntimo ao relatar sua vida e ao refletir sobre o mundo. Sua ironia ácida e sua doçura entrelaçam-se na construção dessa voz que, por entre ações, angústias e violências, narra sua dupla metamorfose: de universitária à puta e, posteriormente, de mera iniciante na profissão à maior heroína entre as prostitutas da Ilha das Viúvas.

Essa dinâmica também impacta a estrutura da obra que revela formas mais fugitivas e performáticas que desembocam num vai e vem sensual entre presente e passado, reiterado pelo uso de analepses; bem como no emprego de uma introdução reflexiva que antecede a história principal, evocando, com isso, uma conspiração de vida, sentimentos, desabafos, críticas sociais a partir de sua cosmo percepção, coisas que estão dentro e fora de seu controle. Estabelecem-se relações íntimas entre corpos e linguagem, entre caminhos e as múltiplas formas de trilhá-los.

Por favor, entra. Escolhe tua poltrona. O quarto está bagunçado, me desculpe, caso isto seja inconveniente. Eu não sei da tua intimidade comigo, mas da minha, contigo, espero que não te importes com a minha *lingerie*, porque não podes negar que, eu, aqui, conto a minha história e, em subsequência, me entrego. A linguagem é simbólica. [...] É tão gostoso ser propriedade de si, ser quem se distingue, se destaca. Como é difícil ficar consigo. A necessidade do outro é

inerente aos humanos. O que é meu? O que é do outro? Isto se perde. [...] Nunca houve palavras condizentes com as minhas fragilidades. [...] Tive de buscar o amor e encontrar o ódio para que, assim, eu tivesse a mera consciência da explosão que pude causar. Assim, mais uma vez, peço para imaginar um *flashback* da minha vida (MORSCH, 2017, p. 82-83).
]

Constrói-se um pacto de intimidade responsável pelas condições necessárias para que juntas, de alguma maneira, possa fazer essa viagem rumo ao desconhecido de nossa existência em um mundo forjado pelo necropoder. O que une narradora e narratário/narratária é a certeza de que, a final, o que há são apenas seres humanos e suas travessias frente ao absurdo da existência e da efemeridade do tempo: “Vivemos em uma rota eterna, o destino é sempre fantasia. Ah, sim. Desculpe, nem tão eterna. Sabes. Estamos no mesmo barco” (MORSCH, 2017, p. 09). Porém, apesar das marcações violentas, é a vida que se reafirma, mesmo em suas dimensões mais duras que desfazem e refazem a nossa experiência no mundo, pois “cada vez que a travessia é possível, o mapa de uma nova sociedade começa a ser desenhada, como novas formas de produção e de reprodução da vida” (PRECIADO, 2020, p. 32).

A cidade, por sua vez, tem um papel fundamental no romance criminal, pois tanto é *locus* do inesperado, caótico, contraventor; quanto do esperado, ainda que aterrorizador e sangrento. Aqui, Metropolis é o centro urbano da Ilha das Viúvas, localizada próxima ao misterioso Triângulo das Bermudas. A fascinante, elétrica e agitada cidade onde “a vida é louca. O amor, passiona. As pessoas, selvagens” (MORSCH, 2017, p. 11) e que foi estruturada sob a égide do que Sayak Valencia (2010) chama de capitalismo *gore*⁸², uma nova configuração do capitalismo cuja lógica é marcada por uma mercadoria encarnada literalmente pelo corpo e pela vida humana através do uso espetacular da violência como ferramenta de necroempoderamento.

A Ilha das Viúvas é esculpida por essa nova forma do capitalismo no qual o capital se apropria da própria vida e captura o desejo. Desenha-se, portanto, uma paisagem econômica, sociopolítica, simbólica e cultural afetada e reescrita pelo narcotráfico e pela prostituição que não só atravessam os diferentes modos de existir de seus habitantes; mas também estruturam um Estado paralelo, hiperconsumista e violento que integra o cumprimento literal das lógicas mercantis e estabelece a violência como ferramenta de

⁸² O capitalismo *gore* compõe uma taxonomia discursiva que busca visibilizar a complexidade do emaranhado criminal e suas conexões com o neoliberalismo exacerbado, a construção binária de gênero como performance política e a criação de subjetividades capitalistas, recolonizadas por uma nova realidade baseada na violência, no narcotráfico e no necropoder (VALENCIA, 2010).

empoderamento. É também nesse espaço que se vê claramente quais as regras de sobrevivência são necessárias para resistir a um contexto no qual a corrupção humana chega ao seu limite máximo e “os corpos, os sujeitos, a carne tornam-se centro, mercadoria, moeda de troca” (VALENCIA, 2010, p. 67).

Martino Grey [antigo governador] havia investido pesadamente no tráfico de drogas e prostituição, visto que eram os serviços que faziam o dinheiro circular na ilha. As campanhas solidárias promovidas na época nada mais eram uma boa máscara para a aprovação e o voto do povo. A violência havia aumentado, a transmissão de doenças sexualmente transmissíveis também. A ilha estava uma calamidade. Única forma de apaziguar violência e doença? Cuidar dos responsáveis por isso. Teoricamente, os traficantes cessaram a violência e as prostitutas procuraram tratamento. Houve um acordo e mais campanhas solidárias. Na verdade, o senhor Grey os havia contratado para participar do fluxo lucrativo da ilha, num esquema ilegal e corrupto. [...] O plano deu certo. Os grandes negócios se reergueram e o fluxo do capital aumentou. O que não mudou? A cultura. Ainda hoje, os traficantes e as prostitutas reinam no ranking dos maiores produtores de dinheiro dessa ilha. Mylo Robert Grey, o neto do tão famoso corrupto, hoje governa a ilha. Ele fez questão de manter o contrato feito décadas atrás. E, de fato, os traficantes estão aliados ao governo. [...] Nós, prostitutas, decidimos continuar em anarquia (MORSCH, 2010, p. 109-110).

Neste contexto, Metropolis aparece como a capital *gore*, produto indiscutível do neoliberalismo, participando da conformação de um mercado global que oferta sonhos e desejos e também produz mercadorias e mortes. Por entre o luxo e o néon de seus clubes badalados, há uma guerra, e aqui, mais especificamente, uma guerra ao corpo das mulheres: “Paul Smith é perigoso. Mata garotas como nós por hobby, e gosta de exercitar esse hobby pelo menos uma vez por semana!” (MORSCH, 2010, p. 106). Há, pois, novos modos discursivos da violência organizada, na qual os corpos das vítimas são, de algum modo, ostentados em um agenciamento perverso que se enraíza na comercialização necropolítica da vida: “Morremos, somos jogadas ao rio, e a mídia só quer saber das pessoas de bem” (MORSCH, 2010, p. 106). Em Metropolis, o narcotráfico é uma engrenagem econômica e simbólica que produz outros códigos, gramáticas e interações sociais.

Convém destacar que esta dinâmica não só impacta a jornada de autodescoberta empreendida por nossa narradora e suas metamorfoses; mas também, segundo Valencia (2010), cria uma nova subjetividade, os sujeitos endríagos⁸³, homens que utilizam a

⁸³ O endriago é um personagem literário, um monstro bestial, cruzamento entre homem, hidra e dragão., presente no Amadis de Gaula, novela de cavalaria do século XVI na Península Ibérica. É um dos inimigos que Amadis tem de enfrentar. Neste livro é descrito como um ser dotado de elementos defensivos e ofensivos suficientes para causar medo em qualquer adversário. A sua ferocidade é tamanha que a ilha que habita é apresentada como um lugar desabitado, uma espécie de inferno na terra ao qual apenas

violência como meio de sobrevivência, mecanismo de autoafirmação e ferramenta de trabalho, de socialização e de cultura. Na narrativa, o sujeito endríago é configurado pela personagem Paul Smith que se realiza a partir de um modo de ser e fazer violento, reafirmando e legitimando uma masculinidade necropolítica que se sustenta na crença de que possui o poder de exercer violência contra os corpos que habitam o feminino.

Paul Smith não é qualquer violentador de mulheres. [...] Ele faz os maiores negócios com os traficantes e se ofereceu à manutenção do contrato que o avô de Mylo havia feito com as maiores gangues. Mylo aceitou. E é isso aí, na Ilha das Viúvas, prostitutas fazem mais dinheiro que os traficantes. Mas elas quebraram o contrato com o governo e o resultado era simples e direto: assassinato. Quanto menos prostitutas na Ilha, maior o fluxo de capital por tráfico de drogas. “E, assim, mais rico fica o governador. E Paul Smith também” (MORSCH, 2017, p. 109; 113).

Como se pode observar, empreende-se uma guerra contra os corpos das mulheres, evidenciando as distopias que trazem o cumprimento do pacto neoliberalismo masculinista e seus objetivos. Como aponta Jaqueline Gomes de Jesus, “vivemos neste país uma política sistemática de feminicídio trans ou de transfeminicídio, pautada pela espetacularização exemplar, demonstrada cabalmente pelo frequente desfiguramento dos corpos das vítimas” (JESUS, 2017, p. 75). Neste aspecto, Paul Smith parece mimetizar o machismo da heteronormação que controla necropoliticamente os corpos, tornando-os bens de intercâmbio comercial, além de precarizá-los tanto econômica; quanto discursiva e existencialmente. Uma lógica masculinista que, para Valencia, “legitimará a classe criminal como sujeitos plenos de direito na execução da violência como uma das principais palavras de ordem a cumprir no âmbito da masculinidade hegemônica, do machismo nacional, do capitalismo gore e do heteropatriarcado” (VALENCIA, 2011, tradução nossa)⁸⁴.

No capilatismo gore, defende Valencia (2010), a violência tem uma tripla função: ferramenta de mercado altamente eficaz, meio alternativo de sobrevivência e mecanismo de autoafirmação do masculino, revelando em *Van Ella Citron* como a violência sobre o corpo das mulheres organiza a vida e cria uma espécie de gramática do genocídio, uma feminilização da guerra. Há um sistema de valores que operam no feitiço deste mundo e seus modos de atualização dominantes que geram uma violência

podem aceder cavaleiros cujo heroísmo beira a loucura e cuja descrição se assemelha a territórios fronteiriços contemporâneos (VALENÇA, 2010).

⁸⁴ No original: “legitimará a la clase criminal como sujetos de pleno derecho en la ejecución de la violencia como una de las principales consignas a cumplir bajo las demandas de la masculinidad hegemónica, el machismo nacional, el capitalismo gore y el heteropatriarcado” (VALENCIA, 2011).

cismasculina como arma transversal de normalização de gênero e controle social. Nesta chave, “o monopólio da violência tem como premissa gerenciar não apenas o acesso às técnicas, às máquinas e aos dispositivos com que se performa a violência legítima, mas as técnicas, as máquinas e os dispositivos com que se escreve a violência, os limites de sua definição” (MOMBAÇA, 2021, p. 67).

É neste cenário que nossa narradora-protagonista empreende sua jornada de autodescoberta, de ser sendo a partir de suas experiências, cicatrizes e das multiplicidades que produzem a intensidade de seu desejo em conexão consigo, multiplicando seus rostos, metaforseando sua subjetividade, fabricando seu corpa como se fabrica uma máquina revolucionária. Van Ella, então, realiza uma dança com a inevitabilidade de suas metamorfoses, seja nas emoções, no pensamento, na intuição, na dimensão espiritual; seja em sua fisicalidade. É morar na indefinição, cônica da potência de ser uma corpa transformacional, uma vez que

a transição é o ponto de chegada, mas também uma ontologia da diáspora. É uma travessia no sentido de que estamos sempre atravessando. É uma transição no sentido de que a gente se coloca num lugar corporal em movimento. Essa dimensão do movimento opera aí. O que se pode bagunçar é a perspectiva como ponto de chegada, como linha, como lugar que se atravessa. Aprender a atravessar permite gerar nosso próprio espaço temporário que está por se fazer, aprendendo a habitar a diáspora, a se fazer em casa na travessia (MOMBAÇA, 2018).

É justamente na travessia que Van Ella vai construindo seu espaço temporário onto-epistêmico seja, inicialmente, em seu devir menina-mulher; seja posteriormente em seu devir-justiceira. Ao habitar a diáspora, alimentando-a com o desejo de liberdade que a atravessa, ela aprende a transformar a travessia em sua casa, edificada pelas experiências que ao longo da caminhada se inscrevem em sua corpa, permitindo seguir sendo em movimento: “De fora pra dentro, eu doía. Algo tinha de ser feito. Não era mais menina. Pequenininhos sentimentos de princesa desamparada por vezes surgem. Mas nada é mais forte que a mulher que se encarnava ali em mim. De dentro pra fora, eu a florava” (MORSCH, 2017, p. 116).

Assim, em seu devir menina-mulher assistimos a sua metamorfose em mulher trans e prostituta, uma corpa que vai sendo forjada pelas violências quotidianas que a atravessam, a machucam e se fazem presente em todos os instantes. Aos dezenove anos, Van Ella vende o carro que ganhou de seus riquíssimos pais por estar na faculdade de psicologia e decidi fugir de casa rumo à liberdade de ser ela mesma e nessa travessia

tentar descobrir sua feminilidade, os caminhos de acesso à sua própria sexualidade, ao gozo e ao prazer através da prostituição que, aqui, torna-se uma importante ferramenta no processo de construção de uma imagem de si e da potência de ser dona de si, da liberdade de pertencer à sua verdade, de blindar seu coração e ocultar suas vulnerabilidades.

Com 19 anos de idade, uma maçã do rosto roxa, a sobrelha esquerda molhada com o meu sangue e a boca levemente cortada. Usava uma roupa vulgar, meia calça arrastão furada, shortinho, e uma camisola semiaberta de seda preta. Nas costas, um mochilão infantil, cheio de chaveiros de ursinhos, princesinhas, estampado em aquarela verde, rosa, roxa, azul e amarela. Algumas coisas não precisam ser ditas porque a pele e a veste falavam por mim. [...]. Eu me sentia miserável no coração. Naquela noite, eu sentia o calor do medo. Eu estava *perdida* em um pedaço perigoso e retirado da ilha. Muito embora fosse um grande centro turístico mundial, havia pequenos pontos repletos de violências e atrocidades. Lá eu me desencontrava (MORSCH, 2017, p. 24-26).

Sentindo-se perdida, caminhando sem rumo com o vazio de quem está em uma guerra sozinha, Van Ella reencontra Henry Carter, seu *crush* da adolescência, e a partir dele remonta as dificuldades do processo de transição e os conflitos e confusões entre seus amores e seus desejos. Se por um lado, sua primeira paixão tenha sido o primeiro a reconhecê-la como mulher; por outro, sua postura de príncipe encantado que tinha a necessidade de resgatar a mocinha em perigo ia de encontro ao desejo de liberdade que sempre almejou: “Tu não me entendes, Henry. Eu não pedi por sua ajuda. Estou bem! Respondi em tom de tristeza. Embora a liberdade fosse uma grande conquista, seu preço era alto” (MORSCH, 2017, p. 43). E ela queria muito mais do que apenas ser salva. Queria ser a senhora de sua própria história. É nesse contexto que encontra Rhonay Black que se tornaria sua amiga, sua irmã, sua mentora, introduzindo-a no mundo da prostituição da Ilha das Viúvas.

Parecia que havia encontrado uma mulher para admirar, uma espécie de mãe, talvez. Ou ainda, uma real mulher, sem categorias, apenas mulher, por assim ser. Bom, homem ela não era. Mas a masculinidade dela com certeza seduzia. Isso é o mais interessante: habitar sob um corpo de posse, de gosto, de gostoso, mas que se faça qualquer coisa do mesmo, porque é, *a priori*, de posse de um ser adentro, mas nunca afora (MORSCH, 2017, p. 63).

A jovem iniciante vai, no ritmo de um romance de formação de autoria feminina, gradativamente tornando-se dona de si em um processo que começa em seu interior, apropriando-se do erótico que, segundo Audre Lorde (2019), empodera, estimula um

conhecimento de si que tanto é força vital, quanto a linguagem do desejo, dos amores, do trabalho, da vida. Van Ella deixa para trás a menina de cabelos pretos que se assustava com qualquer barulho, até mesmo os gravetos em seus próprios pés e que, de algum modo, desejava ser salva por Henry; para tornar-se a poderosa e estonteante, de longos cabelos loiros baunilha Van Ella Citron, mais consciente da potência do gozo operada pelo erótico e pela construção de uma hiperfeminilidade proporcionada pela prostituição, tomando para si “o potencial subversivo implicado em redefinir o que significa ser mulher através da imagem da puta” (ZIGA, 2021, p. 116). Em outras palavras, defende Despentes, “para se transformar em uma mulher fatal... jogar o jogo era suficiente, o jogo da feminilidade” (DESPENTES, 2016, p. 53).

Eu sou Van Ella Citron. E, assim, eu me apropriei de ser a mulher do momento. Do momento do desejo, do momento sem cortinas, sem máscaras ou véus. De um beijo azedo, eu senti o doce prazer de me sentir poderosa. E eu nunca havia me sentido tão saborosa. Os lábios se afastavam, as luzes, as luzes em néon brilhavam sobre os nossos corpos e, ao aos arredores, muitos espectadores. Eu estava sob o pior dos holofotes, mas eu estava sendo a melhor garota má. “o que acabou de acontecer?”, perguntei sob o prazer, com os lábios mordidos, ao olhar fundo nos de Rhonay. “Estou lhe apresentando Van Ella Citron e matando seja lá quem tu foste, garota”, ela murmurou carinhosa. Sabia o que ocorria em minha cabeça. Mulher vivida, sedutora, belíssima e inteligente. Com ela me apropriei do que sou, sem ela, me perdi. Sim, decidi tê-la em primeira opção. [...] Sim, eu era a garota perturbada, distorcida, louca de amor, louca de ódio, usurpadora de momentos. Minha cabeça engrenava: “Chame-me do que quiseres, de perversa, pervertida, louca, regressiva, progressiva, revoltada, revolucionária. Eu, eu mesma prefiro me chamar de Van Ella Citron” (MORSCH, 2017, p. 72-74).

Entretanto, como se pode observar o erótico, aqui, para além da questão sexual coloca-se como força motriz de realização e consciência de si, evocando mulheres sujeitas de suas narrativas, construtoras dos caminhos de libertação. Ao conhecer o erótico, revela Van Ella, somos impelidas a lutar para sermos nós mesmas e a perder o medo da plenitude, uma vez que

o erótico é uma dimensão entre as origens nossa autoconsciência e o caos de nossos sentimentos mais intensos. É um senso íntimo de satisfação e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que o experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas (LORDE, 2019, p. 68).

E no contexto de Van Ella, essa força é potencializada pela prostituição. Em uma sociedade na qual à mulher não é dado nem o direito de fazer sexo, o que dirá o direito

de cobrar por ele, ela realiza sua travessia rumo ao encontro de si na qual ser puta emerge como argumento para o ser mulher. Por isso, defende Itziar Ziga, “é tão transgressor, tão irreverente, tão libertador reapropriar-se do simbólico *puta*. Puta porque eu tô dizendo. [...] Eu esfrego meu corpo de puta em quem eu quero, quando que quero, onde eu quero” (ZIGA, 2021, p. 120). Fugindo, assim, dos estereótipos sociais da prostituição ao mesmo tempo em que realiza uma reflexão crítica sobre a violência imposta a quem habita o feminino sob a ótica da demonização social do sexo e suas consequências.

Assim, ela segue sendo a partir de suas experiências, entre o doce e o azedo que a vida lhe proporciona, pois também enfrenta os dissabores que atravessam a prostituição: machismos, violências e a solidão que para ela emerge como um preço a pagar pela liberdade de ser e existir em um mundo em que corpos e vidas são transformados em mercadorias. Mas será que é possível ser livre em meio ao capitalismo gore? Ou o que nos resta são apenas as palavras de Rhonay: “Liberdade não existe. Tens de apenas escolher a tua perfeita prisão” (MORSCH, 2017, p. 64); lutar pelo direito de ir e vir, de ser e existir ainda que contenha riscos.

Contudo, se seu devir-puta e mulher trans a leva a se encontrar como sujeita diante das portas mais estreitas do desejo; por outro Van Ella intera-se do necropoder que controla as vidas e os corpos da Ilha e como ele vem engendrando a morte das prostitutas em nome do capitalismo gore e seus objetivos. Dado que o capitalismo gore é fálico e machista, vive-se na Ilha das Viúvas não somente a necropolítica. Nesse jogo, desvela-se como o poder não só constrói ficções, “que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 65); mas também estabelece a quem cabe o monopólio da violência realizando sua distribuição de forma desigual.

Entretanto, essa distribuição constrói corpos cismasculinos, sujeitos endrágos como intrinsecamente viris ao mesmo tempo em que “é responsável, numa escala micropolítica, pela manutenção do medo como base das experiências trans, dissidente sexual e feminina para com o mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 69). Diante disso, Van Ella acredita que precisa fazer algo contra isso, não pode deixar-se dominar pelo medo. É preciso sobreviver e para isso é preciso lutar, empreendendo um devir-justiceira,

incorporando como ela mesma diz a força de Mamba Negra, a heroína de *Kill Bill*⁸⁵; transformando sua indignação e raiva em ferramenta de ação e de intervenção.

“Cala a boca. Eu é que quase morri. Tu só foste ameaçada”, apontei meu dedo pra ela, enquanto segurava o copo, com sensatez no olhar, todavia, com assumida grosseria, “e eu não estou aqui para viver sob as migalhas da vida. A morte está no medo, mulher. Eu não quero mais ser maquiada pelo punho de Paul Smith. [...] Vamos fazer assim”, sussurrei, e assim comecei a tramar, enquanto me servia de outro uísque. Daquela vez, o dia duro no trabalho seria meu. O meu escritório? A ilha do pobre coitado do governador. E no caixão? Paul Smith (MORSCH, 2017, p. 117).

Nota-se que, aqui, a lógica do sofrimento e da docilidade da mulher, atrelada à sua impossibilidade de defender-se com meios violentos é subvertida. Van Ella entra pela porta da frente e declara olho-no-olho seu lugar de mulher à margem embora esse não seja um lugar de vítima. Se a violência faz parte de um design global que define quem pode ou não ser violento e contra quais corpos ela pode ser exercida, é preciso, defende Mombaça (2021), redistribuí-la por entre aqueles para quem a paz nunca é uma opção.

Por isso, Despentes (2016) argumenta que é preciso transgredir o imaginário social do sexo frágil, pois sempre fomos o sexo da resistência, da coragem e da luta. “Existe uma forma de força que não é masculina nem feminina, que impressiona, que enlouquece, que tranquiliza. Uma faculdade de dizer não, de impor seus pontos de vista, de não se ocultar” (DESPENTES, 2016, p. 121). Uma força que é capaz de perceber a própria fragilidade e a potência disso, uma vez que “há estratégias, técnicas e ferramentas que somente uma corporalidade e uma subjetividade capazes de habitar a fragilidade conseguem desenvolver” (MOMBAÇA, 2021, p. 79-80). É aprender a defender-se e, neste caso,

se não pudermos ser violentas, não seremos capazes de desfazer as prisões e os limites impostos à nossa experiência por efeito da distribuição social heteronormativa, branca, sexista e cissupremacista da violência. Se não pudermos ser violentas, nossas comunidades estarão fadadas ao assalto reiterado de nossas forças, saúdes, liberdades e potências. Se não pudermos ser violentas, seguiremos assombradas pela política do medo instituída como norma contra nós. Se não pudermos ser violentas, concentraremos em nossos corpos, afetos e coletividades o peso mortífero da violência normalizadora (MOMBAÇA, 2021, p. 78).

É munida dessa força que Van Ella arquiteta um plano para confrontar o governador da Ilha das Viúvas em sua casa de férias no arquipélago de Porto Rico.

⁸⁵ Referência ao filme *Kill Bill* – volume 1, do diretor Quentin Tarantino, lançado em 2003.

Fingindo estar indo para um programa, ela o enfrenta deixando-o desacordado enquanto consegue pastas confidenciais contendo informações sobre o fluxo financeiro da Ilha, bem como o arquivo criminal de Mike Mitchel, conhecido como Paul Smith. Informações que lhe daria uma vantagem nesse jogo perigoso no qual estava inserida.

A violência é justamente necessária para sobreviver, garantindo um aparente estado de controle e paz. É a desforra que dispõe os elementos em disputa numa espécie de jogo no qual o importante é recuperar alguma vantagem perdida. Prepara-se o terreno para o gozo catártico que faz o leitor/a leitora de algum modo sentir-se “justicado/justificada”. A violência, portanto, não é só reativa, autodefesa; mas também é sobre perceber limites, construir estratégias de fuga e intervenção. “É sobre furar o medo e lidar com a condição incontornável de não ter a paz como opção” (MOMBAÇA, 2021, p. 80).

Subi em cima dele com prazer, assim como subiria em um cliente na cama de um motel. Em vez de carícias, dei violência. Com a pedra sobre a mão, joguei-a aos ventos e apanhei-a novamente, de modo a segurá-la com firmeza. Com vontade. Primeira pedrada, segunda pedrada, a cabeça do homem dançava de lá pra cá. Eu gritava: “E aí, Paul? Não vai reagir?” Queria que ele reagisse, só para impedi-lo de me tocar mais uma vez. Queria ter o prazer e a chance do interdito, porque dilacerada, eu fora, no fundo de minha alma. “Vamos, Paul! Vamos!” Mexeu comigo? Mexeu. Causalidade? Eu, não. De mocinha, me fiz mulher. Não sei por que, mas tendo a associar a passagem de menina à mulher pelas forças do ódio de um coração arrasado, partido e desamparado. E a pedra fazia o trabalho sujo por mim (MORSCH, 2017, p.144).

No entanto, a ação de Van Ella gera retaliações por parte dos poderosos. Eles sequestram Charles e tentam trocá-lo pelos documentos que estavam em sua posse. Novamente, a baunilha parte e o limão começa a comandar, organiza-se um novo enfrentamento na tentativa de salvá-lo. Como consequência, Van Ella mata Smith e resgata seu belo amigo-amante. É interessante marcar ainda a transgressão nos estereótipos de gênero, já que, aqui, é o homem quem precisará ser salvo; enquanto ela é a mulher empoderada que veio a seu resgate: “Com uma pose emblemática, desfilei em direção ao belo piloto, suado, amedrontado. ‘Quem é a donzela em perigo, agora?’ perguntei, desamarrando suas ataduras” (MORSCH, 2017, p. 145). Completa-se sua segunda metamorfose, emergindo de vez a mulher empoderada “pela posse da minha anarquia, pela pose de garota má bem-sucedida” (MORSCH, 2017, p. 152) que conhece a acidez e a doçura da vida, cônica de que o bem e o mal nada mais são do que as duas faces de uma mesma moeda: o ser humano.

Acordei serena. Uma intuição indicava que nada mais aconteceria, que o macho mais alfa da Ilha das Viúvas enfim se rendeu às prostitutas. Estamos com o poder nas mãos. Muito embora não o quiséssemos, era a única forma de conseguir a liberdade de viver na Ilha. [...] O que me bastava era o bando de mulheres como eu, já acordadas e ativas a esta hora da manhã. Com o direito de viver garantido. Elas sabiam que estavam mais seguras a partir daquele dia? Não sei. Posso ser uma má garota ao mundo inteiro, mas nunca serei ao meu mundo, onde encontro a pluralidade das mulheres que estão afora e adentro de mim. [...] Se quero, com isso, poder? Não. Aí, seria fraqueza meu caro, o bem e o mal habitam em nós. Somos heróis e vilões. Ao mesmo tempo. E usamos de ambos em quaisquer momentos que nos soem convenientes. Por que eu sobrevivi? Porque aceitei essa dualidade da convivência íntima entre o amargo e o doce da vida (MORSCH, 2017, p. 154-156).

Ao fabular Van Ella Citron, Bruna Sofia Morsch coloca-se em defesa do feminino como liberdade de ser o que quiser ser ou o que conseguir ser, fissurando os estereótipos de gênero, contestando a normatividade, ao mesmo tempo em que realiza uma crítica ao modo de vida neoliberal implantado pelo capitalismo *gore* em sua mercantilização de corpos e vidas. Em sua transescrita, demonstra que para performar nossa violência “precisaremos também ser capazes de imaginá-la e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são e ousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de volta em nossos agressores, matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 78).

Reinventar-se uma feminilidade que corresponde ao seu próprio desejo; uma feminilidade que se constrói juntas no estilhaçamento; uma feminilidade subversiva, insurgente, *punk* que não só implode normas, códigos e políticas; mas também é capaz de imaginar coletivamente novas formas de resistir ou ao menos de construir barricadas que libere o mundo por vir das armadilhas da necropolítica nas economias sexuais da morte que alimentam o capitalismo *gore*.



The Joco, 2019

TERCEIRO ATO

CORPA FEITO CARNE, CONTO FEITO CORPA [ATENA BEAUVOIR E ZÊNITE ASTRA]

*Se nome é profecia
rompi todas que me enunciaram
rasguei e guardei pedaços
no meio
em espaço quase desimportante
entre o apêndice
e aquela última costela
só para lembrar o caminho
dessa história genética-imagética
verbo(t)rrágica
inventei minha própria profecia do passado
tias, avós aquendadas
inventei
criança sem nome
diana à espera
brincando de drag king
até chegar a hora de engolir a lua
em doses comprimidas diárias
...
Decifro-me
e me devoro.*

Diana Salu

Como se vem defendendo ao longo deste trabalho, a transescrita é evocada como uma forma de tecer outros modos de se relacionar, outras perspectivas, outros modos de existência. Por esta razão, tem-se a impressão tanto de descontração, no sentido da abertura de si ao outro; como de intimidade familiar que caracteriza o diálogo que se estabelece com alguém conhecido. É escrever em meio à precariedade da existência. Para Glória Anzaldúa,

escrever é um gesto do corpo, um gesto de criatividade, um trabalho de dentro para fora. [...] O corpo material é o centro e é central. O corpo é a base do pensamento. O corpo é texto. Escrever não se trata de estar em sua cabeça, mas de estar em seu corpo. O corpo responde física, emocional e intelectualmente a estímulos internos e externos e, ao escrever, guarda, ordena e teoriza estas respostas. Para mim, escrever começa com o impulso de superar barreiras, de dar forma às ideias em imagens e palavras que viajam pelo corpo e faz eco na mente, criando algo que antes não existia. O processo da escritura é o mesmo processo misterioso que usamos para fazer o mundo (ANZALDÚA, 2021b, p. 6, tradução nossa)⁸⁶.

Por isso, ao decifrar-se, somos levadas à questão do que significa para nós existir ou mesmo o que significa para nós apreender nossa existência, uma vez que, para Sartre (2014), o ser humano, a partir de sua subjetividade, se constrói no mundo. Ele não possui um destino dado – nem biológico, nem divino – mas sim, ele primeiro surge no mundo para depois e, continuamente, se definir, se fazer aquilo que livremente será. Existir, pois, é estar consigo mesmo e com os outros em um corpo-*cogito* no mundo enquanto o “ser humano não é nada mais que seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida” (SARTRE, 2014, p. 30). Assim, a liberdade não é algo abstrato, mas situado no contexto sócio-histórico, acarretando-lhe uma responsabilidade cuja consciência do mundo e no mundo implica no desvelar de si mesmo: “decifro-me e me devoro”. Não é à toa que há algo de epistemológico na narração, pois ela é a forma por meio da qual conhecemos a nós mesmas, ao outro e ao mundo.

⁸⁶ No original: “escribir es un gesto del cuerpo, un gesto de creatividad, un trabajo de adentro hacia afuera. [...] El cuerpo material es el centro, y es central. El cuerpo es la base del pensamiento. El cuerpo es texto. Escribir no se trata de estar en tu cabeza; se trata de estar en tu cuerpo. El cuerpo responde física, emocional e intelectualmente a estímulos internos y externos, y el escribir guarda, ordena y teoriza estas respuestas. Para mí, el escribir comienza con el impulso de superar barreras, dar forma a ideas, en imágenes y palabras que viajen por el cuerpo y hagan eco en la mente, creando algo que antes no existía. El proceso de escritura es el mismo proceso misterioso que usamos para hacer el mundo” (ANZALDÚA, 2021b, p. 6).

Neste aspecto, a transescrita não se encerra em si mesma, ao contrário, ela é impulsionada por uma demanda de invenção de possibilidades outras de vida, modos outros de existência, pois, “escrevo para ‘idear’, formar ou conceber uma ideia, desenvolver uma teoria, inventar e imaginar. Meu trabalho é questionar, afetar e mudar os paradigmas que regem as noções predominantes de realidade” (ANZALDÚA, 2021, p. 2, tradução nossa).⁸⁷ É o poder profético de uma escrita que, ao re-inscrever o que borbulha, grita, incita e excita, grafa fugas mais radicais, fabula mundos outros, constrói suas próprias fórmulas que confrontam, fraturam, fissuram de modo que seus signos e suas forças se comuniquem, se confundem, criando novas marcas epistemológicas e refletindo sobre a atividade de idear: “sangrei até esvaziar o conteúdo de uma existência. Agora gero o meu próprio sangue para dar forma e força ao meu novo corpo existente” (BEAUVOIR, 2018a, p. 169). Em outras palavras, entoa Diana Salu,

eu trago em meu peito esta profecia
de ser inteireza
que sou em calma, profundidade e desapego
trava sapa brinca com as palavras e busca mover corpo
em caminhar de peso e leveza
em caminhos da vida

trago em meu peito esta profecia de que sou sim inteira
sabendo que inteira sou também o muito que não sei
que inteira sou não sendo uma, tampouco fixa,
assim como tudo que me rodeia

trago em meu peito esta profecia
de que há sim um mundo que nos massacra
que não nos quer vives, inteires, potentes
que nos quer mortes, isolades, solitaries e à disposição de servir
mas que este não é o único mundo
muito menos o mais verdadeiro

eu trago em meu peito esta profecia
de que tudo que precisamos já está aqui conosco
aqui em nós
que não nos falta
não somos falta
somos o encontro do céu com a terra
o sopro do céu
a roupa que a terra vestiu pra passear
- diz Ailton Krenak
que somos uma galáxia de seres e células em abundância
ajuntando-se pela força da vida
que somos ligados por redes muitas e invisíveis
que o indecifrável, o indizível, e o imprevisível

⁸⁷ No original: “Escrevo para ‘idear’, formar ou conceber uma ideia, desenvolver uma teoria, inventar e imaginar. Meu trabalho é questionar, afetar e mudar os paradigmas que regem as noções predominantes de realidade” (ANZALDÚA, 2021b, p. 2).

são o Presente
 que no menor dos espaços há sempre espaço entre
 e que o poder criativo do vazio
 está sempre ao nosso lado

eu trago em meu peito esta profecia
 que por mais que o mundo nos violente
 por mais que a gente nos machuque
 que quem amamos nos descuide
 que por mais que tenham me ferido
 – usado minha abertura para me violar –
 sei que sou mais muito mais
 do que a soma de minhas dores
 – somos mais que a soma de nossas dores –
 pois eu sou a vida
 – somos a vida –
 e me transformo
 – nos transformamos –
 eu sou mutação
 – somos mutação –

e em mim correm muitos rios
 de encantamento e paixão
 se entrelaçando
 também com as águas do medo
 e do desencanto
 sendo todos em movimento
 mesmo quando lento
 e profundo

eu trago em meu peito esta profecia
 de que a vida é sim presente
 de que somos vida
 nós somos vida
 repita que nós somos vida
 que somos vida
 que somos vida
 mesmo quando morremos

eu trago em meu peito esta profecia
 (SALU, 2022, online)⁸⁸

Em seu canto profético, a eu-lírica reitera o quanto somos sujeitas-em-processo, um projeto de corpa transformacional que se abre para o trajeto, para a travessia, compreendida a partir da ideia de se estar sempre atravessando, em movimento, lugar onde não se é; mas se segue sendo, cujo corpo é a plataforma que torna possível a materialidade da fabulação e da imaginação política; bem como a dimensão de apresentação de quem existe, cônica da responsabilidade de que seu ser em eclosão reclama sua própria existência e um sentido para a vida. “uma luta para se reconstruir e curar os sustos produzidos pelas feridas, traumas, racismo e outros atos de violação que

⁸⁸ Poema disponível no Instagram da autora: @diana.salu

dilaceram nossas almas, nos dividem, dissolvem nossas energias e nos assombram” (ANZALDÚA, 2021b, p. 1, tradução nossa).⁸⁹

A profecia, de algum modo, anuncia que não se emerge do nada, em uma criação *ex nihilo*, mas de um processo de escolhas através de uma série de encontros, de proposições do ser, do que assimilamos e do que rejeitamos ou ainda, segundo Ahmed (2019a), das linhas que nos são impostas ou das políticas de desorientação que nos permitem conexões e contatos outros. Um contato que é “corporal e desestabiliza essa linha que divide os espaços em mundo, criando assim outros tipos de conexões onde podem ocorrer coisas inesperadas” (AHMED, 2019a, p. 231, tradução nossa).⁹⁰ Por isso, afirma Sartre, “antes de começarmos a viver, a vida, em si, não é nada, mas nos cabe dar-lhe sentido, e o valor da vida não é outra coisa senão este sentido que escolhemos” (SARTRE, 2014, p. 42).

E, como demonstra nossa eu-lírica, essa travessia vital é feita de explorações, descobertas, medos, encontros, cisões, dores e afetos. Rascunho de rotas provisórias, sussuros de possibilidades, a manifestação de nossa potência de ser, existir e resistir no mundo ao mesmo tempo em que construímos uma coletividade que se alimenta do estarmos juntas na quebra, uma força que não é nem a sujeita e nem o mundo, mas atravessa tudo. “Lá, aqui, onde fomos assassinadas, e nos tornamos mais velhas que a morte, mais mortas que mortas, e nesse fundo [...], nesse cerne em que fomos colocadas, fecundamos a vida mais-do-que-viva, a vida emaranhada das coisas” (MOMBAÇA, 2021, p. 19). A profecia da eu-lírica realiza-se sob a égide da lucidez: o que ela é, ela o sabe e decide sê-lo, consciente de que é um projeto, um devir-ser, mutações que são o prelúdio da mais profunda transformação: a vida.

Assim, a transescrita em Atena Beauvoir⁹¹ e em Zênite Astra⁹² aparece como uma busca existencial que as impele a sondar a banalidade do cotidiano e o absurdo da

⁸⁹ No original: “una lucha por reconstruirse a una misma y sanar los sustos productos de heridas, traumas, racismo y otros actos de violación que hechan pedazos nuestras almas, nos dividen, disuelven nuestras energías y nos acechan” (ANZALDÚA, 2021b, p. 1).

⁹⁰ No original: “corporal, y desestabiliza esa línea que divide los espacios en mundos, creando así otros tipos de conexiones donde pueden ocurrir cosas inesperadas” (AHMED, 2019a, p. 231).

⁹¹ **Atena Beauvoir Roveda** nasceu em 1991, em Porto Alegre/RS. É mulher trans, educadora, filósofa, escritora e editora. Transita entre a literatura, a filosofia e a política e coordena o Núcleo de Base Diversidade Trabalhista em Porto Alegre. Em 2018, criou a Nêmesis Editora com foco na publicação de obras transantropológicas *queer* e existencialistas. É autora de *Contos Transantropológicos* (Edição da Autora, 2017; Editora Taverna, 2018); de *Libertê: poesia, filosofia e transantropologia* (Nêmesis, 2018); de *Phóda: poesia, filosofia e sexualidade* (Nêmesis, 2019); de *Contos transantropofágicos* (Nêmesis, 2021); *A segunda humanidade* (Nêmesis, 2022) e *Alma amiga* (Nêmesis, 2022, literatura espírita). Além de ser

existência humana; ao mesmo tempo em que problematiza os conceitos de quem somos e quem são os outros, revisando a ideia de outridade enquanto torna a fabulação e a imaginação ferramentas importantes para a definição do real e para a construção do mundo que desejamos. Escrever, portanto, “é um processo de descoberta e percepção que produz saberes e conhecimento. Muitas vezes sou movida pelo impulso de escrever alguma coisa, pelo desejo e pela urgência de comunicar, de dar sentido, de criar a mim mesma através desse ato produtor de conhecimento” (ANZALDÚA, 2021b, p. 1, tradução nossa).⁹³

Desse modo, quem somos neste mar revoltoso chamado vida, nesta proliferação sígnica de identidades, corpos, etnias, sexualidades e linguagens? Como futurar com a multiplicidade, com a diferença? Eis as questões que atravessam as reflexões sobre a transexistencialidade propostas por Atena Beauvoir cujos contos apresentam “um novo olhar para a existência humana, não somente pelo estilo da escrita, de ordem literária e ficcional, ou por suas funções sociais, mas pela própria exposição das vidas das pessoas trans” (BEAUVOIR, 2018a, p. 11); bem como a evocação de uma transcestralidade construída nos contos de Zênite Astra por meio de memórias, afetos e pertencimentos.

Tenho o pé atrás em relação à expectativa cisgênera de que as representações das experiências trans sejam marcadas pela confusão, pela exclusão, pelo desconforto... isso é, sim, um componente de nossas vidas, mas não pode ser tudo, porque há um traço marcante das experiências trans que é a necessidade inegociável de correr atrás de uma existência genuína, não queremos (somente) ouvir, assistir e ler histórias sobre como existe toda uma sociedade que despreza as nossas existências. Queremos lembrar de tudo aquilo que vale a pena, do que nos faz pertencer, frente a um mundo hostil, nos fortalecemos em nossos afetos e em nossa comunidade (ASTRA, 2021, p. 157).

Para tanto, nossas bruxas recorrem à potência do conto, do conto encarnado que nos convida a entrar na narrativa e acompanhar as personagens em seus momentos mais íntimos. Contudo, é uma intimidade que está em diálogo com a realidade social, econômica, histórica e afetiva de uma corpa-política que experimenta o mundo à medida

organizadora do Slam do Espinho: competição de poesia falada + verso livre, um espaço de cura, de saber e de fortalecimento das existências dissidentes e subalternizadas. Instagram: @atenaroveda.

⁹² **Zênite Astra** nasceu em 1995, em Ribeirão Preto/SP. É mulher trans, artista, educadora e escritora. É autora de *Zeni 1: chamamentos à mulher por vir*; *Zeni 2: como ser poeta*; *Zeni 3: o meu nome quer dizer verdade* (Zines independentes, 2019); do conto “O meu nome quer dizer verdade”, publicado na revista digital *Uso #3* (online, 2020); do conto “Dinah Dinamite”, publicado pela Revista Puñado n.07 (Incompleta, 2021) e de *Vila Mathusa* (Incompleta, 2022), seu livro de estréia. Instagram: @astra.zn.

⁹³ No original: “es un proceso de descubrimiento y de percepción que produce saberes y conocimiento. A menudo soy llevada por el impulso de escribir algo, por el deseo y la urgencia de comunicar, de dar sentido, de que las cosas tengan sentido, de crearme a mí misma a través de este acto productor de conocimiento” (ANZALDÚA, 2021b, p. 1).

que afeta e é afetado pela existência. Emerge uma transescrita que é visceral não só como resposta à brutalização do sistema cisheteropatriarcal neoliberal; mas também como uma nova forma de resistência ligada à reabilitação dos afetos, das emoções, das paixões, das experimentações da trajetória *translocada* cuja corpa-política desvela a pluralidade da experiência humana no mundo, já que “há mais coisas entre um pênis e uma vagina, entre o masculino e o feminino, entre o homem e a mulher do que supõe a nossa vã filosofia”, provoca Atena Beauvoir na epígrafe que abre seus *Contos transantropológicos*. Da mesma forma, defende Zênite Astra,

o que busquei foi criar pequenos mundos nos quais as pessoas pudessem se enxergar. São histórias de encanto e de encontro, mas também de dor e de perda. [...] Meu objetivo era construir uma narrativa que representasse a violência não como um fim em si mesma, mas como um componente formativo da nossa história. [...] Isso tudo coexiste. O passado é urgente – ele nos trouxe até aqui (ASTRA, 2021, p. 155-156).

Como consequência, essa visceralidade descortina corpas feitas carne que se estendem nas corpas-texto dos contos que também se fazem corpas: “os pensamentos ondulam através de seu corpo, fazendo com que um músculo se contraia aqui, afrouxe ali. Tudo passa pela pele, pelos olhos, pelos ouvidos. [...] Toda ação é resultado de uma decisão, de um conflito interno, de uma luta, de uma resolução” (ANZALDÚA, 2021b, p. 5, tradução nossa).⁹⁴ Então, ouçam os sussuros dos cantos proféticos entoados por estas novas bruxas que se juntam ao nosso *coven*, se deixem levar por seus feitiços e entreguem-se à magia de desvelamento do grande teatro da existência humana... não resistam...

CENA 1: CARNES TOLENDAS: CENAS DE ONTOGRAFIAS TRANSANTROPOLÓGICAS

Na transescrita, as corporalidades transvestigêneres usam a escrita para engendrar-se, para inventar-se e para ensaiar outras formas do humano. Uma vontade de criar e criar-se que busca a noção de existência no modo de pensá-la na escrita, disseminada nas personagens cuja corpa emerge como sustentáculo da realidade. A narrativa, então, torna-se “um pedaço do que já fui & tive de inventar para que eu pudesse não apenas sobreviver, mas também, e principalmente, existir” (QUEBRADA,

⁹⁴ No original: “Los pensamientos pasan como ondas a través de su cuerpo, haciendo que un músculo se tense por aquí, se afloje por allá. Todo pasa por la piel, los ojos, los oídos. [...] Toda acción es el resultado de una decisión, de un conflicto interno, una lucha, resolución” (ANZALDÚA, 2021b, p. 5).

2021a, p. 2). Estabelece-se um processo de relatar a si mesmo que, para Butler (2015b), seja inventando, seja existente, articula tanto a capacidade de narrar; quanto a voz e a autoridade narrativa, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir. Em um jogo, no qual atua, vive e desvela a existência. Neste aspecto, salienta Camila Sosa Villada,

é como ter uma gama de ferramentas que me ajudam a enfrentar o mundo que sempre me foi dado através de uma ferida e agora quem o marca sou eu. E o instrumento da escritora é sempre a linguagem, para dizer, para calar, para ferir, simplesmente existir. [...] Escrever é sempre escrever sobre si mesma. como já disse, sobre a ferida que o mundo te inflige ou sobre a que você pode lhe infligir (VILLADA, 2022b, online, tradução nossa)⁹⁵.

É claro que, quando se trata da obra de Atena Beauvoir, o que chamamos de humano é concebido em termos sartreanos como um ser-para-si, um ser pensante que não tem em si um sentido ou uma essência determinada. Ele consiste tão somente na possibilidade de fazer a si mesmo a partir de sua liberdade. Para Sartre, “o homem [*sic*] é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir” (SARTRE, 2014, p. 19). Desse modo, é própria da condição humana a falta de sentido e determinação, sendo, portanto, ela quem o leva a buscar algo que dê significado à sua existência por meio de suas escolhas, uma vez que “a pessoa não é outra coisa, senão sua liberdade” (SARTRE, 2014, p. 25).

O ser humano, então, é o que ele faz de si mesmo. Porém, todas as consequências de suas escolhas são de sua inteira responsabilidade. Ele, usando sua liberdade, escolhe o que projeta ser, pois a liberdade nada mais é do que uma decisão desse corpo-*cogito* diante do mundo que lhe exige uma tomada de atitude. Segundo Sartre (2015), a liberdade é uma liberdade responsável que está situada na realidade, condicionada ao contexto histórico e limitada pelas normas impostas pela sociedade. “Portanto, é insensato pensar em queixar-se, pois nada alheio determinou aquilo que sentimos, vivemos ou somos. Por outro lado, tal responsabilidade absoluta não é resignação: é simples reivindicação básica das conseqüências de nossa liberdade” (SARTRE, 2015, p.

⁹⁵ No original: “Es como tener un abanico de oficios que me ayudan a enfrentar un mundo al que siempre recibí a través de una herida y ahora la que deja su estría soy yo. Y el instrumento de la escritora es siempre lenguaje, para decir, para callar, para lastimar, simplemente para existir. [...] Escribir siempre es escribir sobre una misma. Ya te dije, sobre la herida que te hace el mundo o la que vos podés hacerle a él” (VILLADA, 2022b, online).

721). Ser livre em determinadas condições é um exercício cotidiano. As decisões tomadas enquanto a vida está acontecendo.

Convém destacar que o corpo é, nesse contexto, única forma de conhecimento prévio do mundo, sendo fundamental para que a sujeita/o sujeito possa agir no próprio mundo. Por isso, o ser-para-outro só pode existir por causa do corpo, lugar no qual eu me constituo como um sujeito-*cogito*, ao mesmo tempo em que estabeleço a minha relação com o outro. Esse outro por meio do qual não só formalizo a constituição do ser-no-mundo, mas também as bases de uma relação pautada na responsabilidade e no reconhecimento da alteridade. Desse modo, assegura Sartre,

para obter qualquer verdade sobre mim é necessário que eu passe pelo outro. O outro é indispensável para minha existência, tanto quanto, ademais, o é para o meu autoconhecimento. Nestas condições, a descoberta de meu íntimo revela-se, ao mesmo tempo, o outro como liberdade colocada diante de mim, que sempre pensa e quer a favor ou contra mim. Assim, descobrimos imediatamente um mundo que chamaremos de intersubjetividade, um mundo em que o homem [*sic*] decide o que ele é e o que os outros são (SARTRE, 2014, p. 34).

Entretanto, essa configuração do humano de que trata Sartre diz respeito, na leitura de Atena Beauvoir, às existências cisgêneras; enquanto às corporalidades transgêneras são concebidas como esse outro, cuja existência é negada, vivendo uma situação de marginalidade existencial. Por conseguinte, acabam despossuídos, vulneráveis, precários e, portanto, fora dos enquadramentos da vida. A cisgeneridade não é um dado da natureza, nem da religiosidade; ao contrário é uma ficção farmacopornográfica que a consolidou como norma; enquanto as transgeneridades são invisibilizadas, são existências inexistentes. Assim, para Beauvoir (2018a), a cisgeneridade é o sujeito-cogito do humano sartreano; a transgeneridade é esse outro: a segunda humanidade.

E não, cisgêneros. Vocês não são mais reais, verdadeiros e essenciais que nós. Vocês, cisgêneros, são invenção da história que vos domina. A vossa história individual é fruto do acasalamento forçoso do estupro existencial entre o desejo e o ser, entre existir e o inexistir, entre ser alguém que você não reconheceu. Vocês não são a própria obra, senão o resultado destinado pelas forças da humanidade histórica. Nós, transgêneros, somos os criadores da nossa própria existência. Nós não temos destino senão aquele que somos. O nosso ser é autônomo, o de vocês, autômatos. O vosso ser é preso. O nosso é livre (BEAUVOIR, 2018a, p. 168).

É justamente este *plot* que organiza seus *Contos Transantropológicos*⁹⁶ (2018a), uma coletânea formada por trinta e um contos⁹⁷ que constroem um painel existencial transvestigênera em uma espécie de biodrama⁹⁸ no qual a experiência da escritora oferece testemunho de uma transexistencialidade, transformada pela ficção em uma alegoria do macrocosmo social que não reconhece a humanidade transgênera: “este livro carrega minha existência. Mesmo que o livro apresente tantas personagens, ainda há uma unidade: a luta por existir. A sobrevivência por existir. O esforço de existir e resistir” (BEAUVOIR, 2018a, p. 169).

Partindo da existência compreendida como “o movimento pelo qual o homem [*sic*] está no mundo, se compromete numa situação física e social que fica constituída no seu ponto de vista sobre o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 123); bem como da percepção de que os afetos são potentes em sua capacidade de afetar a existência, os contos de Atena Beauvoir evocam uma escrita-pintura que realiza um registro fotográfico instantâneo da realidade, marcado por uma visualidade gráfica, estabilizada durante o instante no qual se desvela a brutalidade da vida e o absurdo da inexistência transgênera.

Para Merleau-Ponty (2013), a visão depende sempre daquilo que acontece em nosso corpo através das paisagens do mundo percebido em que nós existimos como seres que podem ver. Desse modo, o visto é aquilo que o olho capta, o que vem de fora, mas também aquilo que ecoa no corpo, aquilo que as próprias coisas suscitam nele para além dos dados ditos objetivos: “eu não o vejo [o mundo] segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 39). No entanto, Atena Beauvoir intervém nesse olhar, fissurando-o à medida que procura desprogramá-lo para além da visão cisheteropatriarcal para a qual foi programado. Cria-se modos outros de ver a realidade. Em suas palavras,

⁹⁶ A obra foi publicada em 2017 com recursos da autora. Contudo, em 2018, tem-se uma nova edição publicada pela Editora Taverna e, em 2022, ganha uma edição especial intitulada: *A segunda humanidade* pela Nêmesis Editora. O cotejamento entre as edições apontou que entre as duas primeiras houve uma ampliação do número de contos, passando de dezenove (2017) para trinta e um (2018). Já a edição especial é composta por vinte sete contos da edição de 2018, um oriundo do livro *Contos Transantropofágico* (2021) e dois inéditos. Para nossa análise, optou-se pela edição de 2018 da Editora Taverna.

⁹⁷ Convém ressaltar que em um primeiro momento discutiremos o conjunto da obra para depois aprofundarmos o debate como a análise de sete contos específicos.

⁹⁸ O termo biodrama é reapropriado aqui a partir da perspectiva proposta pela dramaturga argentina Vivi Tellas que criou o biodrama para trabalhar com biografias cênicas, trazendo para o teatro a ficcionalização da vida. Em outras palavras, a teatralidade da vida cotidiana a partir das encenações do ser humano. Para aprofundar esse debate ver: (TELLAS, 2011; 2013) ou ainda em seu site: vivitellas.com.

existem dois objetivos com essa publicação. O primeiro deles é iniciar uma discussão a respeito da validade da existência transgênera enquanto humanidade real, lúcida e existencialmente verdadeira. O segundo objetivo é me construir enquanto um corpo que aspira, como mulher trans, através do meu próprio trabalho. Se eu pudesse construir um sentido mais profundo para o que eu escrevo seria afirmar que não busco tão só a construção de uma visão a respeito da humanidade trans, mas a reconstrução da visão sobre a humanidade cis (BEAUVOIR, 2018a, p. 14).

Em sua escrita-pintura, portanto, a palavra encarnada dessa corpa transformacional realiza o desvelamento-criação do mundo, por meio de um realismo que não reduz o real a mero objeto de contemplação. Ao contrário, constrói-se um realismo que experimenta o mundo, que desloca o olhar e, por isso, ele é afetivo e performático, pois

não há como falar de ser humano, sem falar, dentro do Existencialismo, de um destino que a gente dá ao próprio corpo. Então, para mim, por ser uma escritora e ser uma mulher trans; por ser uma humana transgênera e ser uma escritora, eu também preciso fazer literatura do meu corpo, também a minha pele é importante significar isso. A gente rompe o destino do nome que nos deram, a história que nos deram, a história do gênero do nosso corpo que é a história que a humanidade nos deu – nasceu com pênis, é homem; nasceu com vagina, é mulher. E quando eu rompo com isso, eu também rompo o limite de que meu texto está só no livro, publicado no papel, na celulose; está também em minha carne (BEAUVOIR, 2018b, online).

Como consequência, seus contos conjuram um realismo que procura desvelar o mundo e as feridas que ele nos infligi, acrescentando-lhe maior precisão e nitidez, mais força e expressão ao que está sendo focalizado: retratos ontológicos de produção de vida; modalidades outras de existência. Com sua transescrita transforma medo, violências, intolerância e incompreensão em uma prosa indisciplinar, insubmissa que vibra “na contradição entre a impossibilidade de morte social e as nossas vidas irredutíveis a ela. Não vão nos matar agora porque estamos aqui” (MOMBAÇA, 2021, p. 13). Nesse sentido, a escritora defende que “a literatura é a existência humana na concretude” (BEAUVOIR, 2018b, online) e, por esta razão, seus contos configuram um conjunto narrativo vibrante, com uma transescrita visceral, carregada de fúria, rasgos e suturas: “minha literatura é um ato de vingança. Vingam a vida, fazendo gerar vida” (BEAUVOIR, 2018b, online).

É neste contexto que a escritora demarca uma matriz conceitual e existencial que ela denomina transantropologia a partir da qual convoca a desconstrução da ficção biológica do gênero, assumindo que “não há um modelo humano. Não há verdade de

uma unidade humana. Não há destino para a espécie humana senão aquele que ela mesma constrói para si, querendo chamar de natural, comum ou normal (BEAUVOIR, 2018a, p. 12). Com isso, demonstra no plano literário, filosófico e existencial que as sujeitas/os sujeitos passam a construir sua própria experiência existencial no mundo, uma vez que, defende Susi Shock, “não queremos mais ser esta humanidade” (SHOCK, 2017, p. 24-25), transbordamos o sistema ao declarar que “não sou homem, não sou mulher, hoje vou sendo travesti. Este gerúndio explica-me somente por hoje e não encerra a crise e a transformação” (WAYAR, 2018, p. 25, tradução nossa)⁹⁹. A transantropologia, portanto, refere-se ao conhecimento do ser humano para além daquilo que a história da humanidade fez dele. A transgeneridade emerge como experiência existencial que constrói saberes outros sobre o mundo, por isso,

esse não é um livro escrito para pessoas trans. Elas já sabem sobre tudo o que está escrito. Talvez não sabem no sentido da forma posta, mas do conteúdo exposto. Esse livro é para pessoas cis, que desconhecem o universo ontológico da existência inexistente. Sempre são o que são, pois nasceram assim: existências dadas. E as aceitaram. Onde quer que se diga – *eu sou trans* – será entendido não como uma nova existência, mas uma inexistência. As estruturas históricas sempre se esforçaram para nos fazer sentir que devemos viver aquilo que nunca viveu em nós (BEAUVOIR, 2018a, p. 169).

Seus contos, então, movem-se entre as reflexões em torno das transexistencialidades e sua configuração na segunda humanidade, ao mesmo tempo em que delinea seu quadro existencial por meio da exposição de vidas transvestigêneres, desvelando o absurdo de suas existências inexistentes como humanidade. Surgem, como afirma Amara Moira na quarta capa do livro, “narrativas de figuras que ousam se afirmar e se fazer trans num mundo que não foi feito para eles, para nós”. E, ao fazer isso, demonstram a “inescapabilidade do ato do/a espectador/a [leitor/leitora] sobre sua própria experiência” (LEAL, D., 2021a, p. 88).

É o que vemos no conto “Amém”, no qual se desenha uma espécie de cosmogonia que procura explicar a gênese das duas humanidades, articulando tanto os aspectos de uma cultura travesti; quanto fissuras ao deslocar elementos da tradição judaico-cristã e sua noção de verdade, como por exemplo, a presença de uma deusa que, aos olhos da narradora, assemelha-se à diva pop Cher ou como brinca com a palavra amém que nomeia o conto e aparece novamente no seu fechamento. Convém ressaltar que a

⁹⁹ No original: “No soy hombre, no soy mujer, hoy voy siendo travesti. Este gerundio explica mi sólo por hoy pero no lo cierra a crisis y transformación” (WAYAR, 2018, p. 25).

palavra amém¹⁰⁰, oriunda do hebraico a partir das raízes *emunah* (confiança e fidelidade) e *emet* (verdade), expressa confiança, crença, confirmação. Sua presença no início da sentença é traduzida pela forma: “em verdade vos digo”, introduzindo uma declaração que contém uma verdade ou um fato, enfatizando sua importância e solenidade. Já no final da declaração: “Amém, Cher!” (BEAUVOIR, 2018a, p. 96), denota concordância, aceitação e validade do que foi dito, significando que “algo será assim” ou “que assim seja”.

Nesse aspecto, ao desvelar a cosmogonia da segunda humanidade, o conto fica prenho de certa solenidade ao questionar a Verdade¹⁰¹ da cisgeneridade, revelando as multiplicidades de modos de existir que povoam o mundo. Do mesmo modo que aponta para um tempo espiralar que se move para frente e para trás, simultaneamente, figurando o presente. Fecunda-se, pois, a cena, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, memórias, afetos e ações. Em outras palavras, fecunda-se um corpo-pensamento que desvela existências, epistemologias e uma cultura travesti: “ali, nos encontramos na arena política com a convicção de que a nossa fala é vital para salvar o mundo, que o nosso pensamento carrega a verdade para fundamentar uma estratégia de intervenção política sobre o mundo” (MAYAR, 2018, p. 21, tradução nossa)¹⁰².

A narrativa é conduzida por uma narradora autodiegética, uma travesti, trabalhadora sexual que, após ser espancada por mais de onze rapazes, se encontra entre a vida e a morte na traseira de uma ambulância. A partir desse momento, ela tem uma experiência de quase-morte, numa espécie de projeção astral na qual acorda em um lugar acolhedor ao lado de uma deusa cuja “voz melodiosa e calma, de uma maternidade viril e feminina, fez dilatar o meu existir” (BEAUVOIR, 2018a, p. 93). Nesse contexto, o conto desvela como as existências travestis são forjadas na violência: expulsas de casa pela família, espancadas, despossuídas de tudo até da própria existência, uma vez que

¹⁰⁰ Para quem deseja aprofundar as significações da palavra amém no contexto ocidental judaico-cristão sugiro o Dicionário da Bíblia, organizado por J. D. Douglas (DOUGLAS, 2006).

¹⁰¹ Nesta seção, bem como no interior do conto, faz-se uma distinção entre Verdade com inicial maiúscula usada para significar a verdade absoluta da tradição filosófica moderno-colonial criticada por Nietzsche que a considera ilusão, enganação que se toma como valor de verdade e serve para manter nossos corpos adestrados (NIETZSCHE, 2007) e verdade com inicial minúscula, herdeira de Spinoza, Nietzsche e Deleuze, para os quais ela aparece vinculada aos nossos modos de existência. Neste aspecto, só faz sentido falar em verdade como criação de vínculo (sentido e valor) com o mundo destituído de toda transcendência (SPINOZA, 2018; NIETZSCHE, 2007; DELEUZE, 2018).

¹⁰² No original: “Allí nos encontramos en la arena política con la convicción de que nuestro decir es vital para salvar el mundo, que nuestro pensar conlleva verdad para fundamentar una estrategia de intervención política que salve al mundo” (MAYAR, 2018, p. 21).

“tudo nos leva a crer que estamos cercadas, que onde há nação há brutalidade e onde há brutalidade nós somos o alvo” (MOMBAÇA, 2021, p. 15). Além de narrar sobre a existência de duas humanidades.

Segundo a deusa, a primeira humanidade nasceu de forma espontânea, contudo, nos processos de construção de si mesma elegeu a sua Verdade como base sob a qual moldou o mundo que nos foi dado a conhecer: “foi ela [a verdade] quem realmente fez com que a primeira humanidade se sentisse dona não só do mundo, mas do universo inteiro e de tudo que existia” (BEAUVOIR, 2018a, p. 94). Como consequência, “todos os sofrimentos provocados pelo preconceito e discriminação, my darling, são derivados do culto à Verdade” (BEAUVOIR, 2018a, p. 94).

Essa Verdade, leia-se cisnormatividade, tornou-se hegemônica, interferindo na performatividade e na recepção de modos outros de existências, pois a cisgeneridade, sob a qual se consolidou a primeira humanidade, “solicita tacitamente o acordo social de que um homem é um homem e uma mulher é uma mulher. Ou seja, a naturalização na qual se encontra a cisgeneridade, que toma como artifício o órgão genital como único definidor de gênero” (LEAL, D., 2021a, p. 53), impossibilitando, desta forma, que haja outras lógicas de construção de gêneros ao estabelecer apenas um único parâmetro de inteligibilidade dos corpos. Todavia, a narrativa da deusa não só reitera o quão tal Verdade gera discriminação e desumanização para quem escapa de seus enquadramentos ontológicos; mas também desvela seu caráter ficcional e o sufocamento físico-existencial que ela gera.

Entretanto, ao ser questionada sobre as pessoas trans, a deusa diz que diante da paralisia esmagadora dessa primeira humanidade, resolve criar uma segunda humanidade capaz de desmantelar a ordenação colonial da existência construída pelo discurso científico e que havia alçado à categoria de Verdade: “criei os homens que possuiriam vagina, as mulheres que possuiriam pênis, os seres humanos que dariam fruto a outros gêneros que não os binários de homem e mulher e os que fluiriam de maneira existencial entre todos os gêneros possivelmente existentes” (BEAUVOIR, 2018a, p. 95). Desse modo, a segunda humanidade desmonta a lógica e a ordenação colonial do mundo, evidenciando os mecanismos de produção de subjetividade engendrados nos processos sociais ao mesmo tempo em que expressa em seu brotamento as multiplicidades, expansões e potências da vida imanente. Como afirma Abigail Campos Leal, “somos ca/cos existenciais se ajuntando, ao passo também, que

queremos deixar em cacos o mundo e suas estruturas onto-epistemológicas e materiais que atuam como mecanismo de nosso estilhaçamento” (LEAL, A., 2021b, p. 131).

Ao fim das explicações, a deusa informa que a narradora não está morta e que deve retornar para cuidar de si e das outras nesse mundo que, das mais variadas formas, procura esgotar nossas afirmações existenciais: “agora desejo que tu exista. Volte e exista. (R)exista!” (BEAUVOIR, 2018a, p. 96). As dores atravessam, deixam marcas, mas não conseguem encerrar o transbordamento das transexistencialidades e de nossa capacidade infinita e vital de transformação, de criação e re-criação: “senti meu peito sangrando, dores por todas as partes. Mas aquela dor era diferente. Não era a dor da Verdade. Era a dor da existência” (BEAUVOIR, 2018a, p. 96). Nas palavras de Abigail Campos Leal, “seguimos nos delírios de uma criação solitária y coletiva, afirmativa y frustrada, quebrada y ajuntada, produzindo ontografias esfaceladas de refeituras que não mais se deixam inscrever nas onto/logias negativas e essencialistas” (LEAL, A., 2021b, p. 132). No rasgo do horizonte da primeira humanidade, ouvem-se batuques, risadas, cantos a partir dos quais aprendemos formas outras de respirar a vida enquanto fazemos o mundo tremer, chacoalhar de novo e de novo... que assim seja..

Após nos apresentar a gênese das transexistencialidades, Atena Beauvoir segue tecendo cenas das vidas transvestigêneres, entrelaçando experiências e reflexões, compondo um panorama das vivências de personagens transvestigêneres em diferentes momentos de suas vidas. Vivências atravessadas pela invisibilidade e pelo sentimento absurdo de se perceber uma existência inexistente. Com isso, tanto revela como a corpa transvestigênera faz uma revolução sobre si, explodindo na própria carne em outros modos de existir, em transmutação que dão à luz uma humanidade transgênera; quanto coloca em cena travestilidades e transgeneridades que se desenham como condição onto-epistemológica e como debate político, dobrando a teatralidade da corpa enquanto desdobra nosso entendimento do mundo.

Começemos, então, pela infância¹⁰³ e pela dor existencial a qual nos atravessa a partir do momento em que tomamos consciência do que acontece conosco ao nos depararmos com uma humanidade que nos constitui como outro, através de uma lógica

¹⁰³ O termo infância é tomado neste trabalho como um conceito que engloba todo ser humano do nascimento aos 18 anos incompletos, conforme Convenção sobre o direito das crianças adotada pela ONU em 1989 e em vigor a partir de 02 de setembro de 1990, bem como, Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA (lei nº 8.069/1990). Não entraremos aqui nos debates em torno da noção de crianças trans. Entretanto, para que deseja aprofundar tais questões sugiro a leitura de: FÁVERO, Sofia. **Crianças trans: infâncias possíveis**. Salvador: Devires, 2020.

perversa, angustiante e produtora de esgotamentos do corpo, dos afetos, da vida. Como aponta Dodi Leal, “ainda que eu atribua sentidos em relação a mim mesma, terei de negociar sentido o tempo todo com as leituras que fazem sobre mim” (LEAL, D., 2021a, p. 22) em meio ao modo como a cisgeneridade elabora suas normas, suas leis, sua cosmovisão, eleitas como paradigma de única existência possível ao mesmo tempo em que nossas existências parecem apontar para seu fracasso. Por esta razão, Marlene Mayar (2018) defende que é preciso abordar a transgeneridade em nós mesmas a partir de uma abordagem localizada:

Observamo-nos em nossas infâncias e vemos as violências que cada um sofreu em virtude do regime heterossexista e adultocêntrico, o que foi sonhado e o que foi esmagado, dando voz e ouvidos à nossa própria criança e a tudo que ela viveu como ausência, como pactos falhos entre o mundo adulto e essa infância (WAYAR, 2018, p. 24, tradução nossa)¹⁰⁴.

Assim, em “Humana régua”, um narrador heterodiegético nos conta a história de Valentin, jovem branco, de olhos verdes, designado menino ao nascer, filho mais velho de uma família de classe média brasileira que mergulha em um processo de autoconhecimento, desencadeado por uma suposta “brincadeira” realizada pelos meninos da escola. Uma situação que tanto lhe causara dor; quanto o lança no absurdo, naquele momento que inaugura um movimento de consciência, um mal-estar diante da desumanidade do próprio ser humano. Para Albert Camus, “uma coisa apenas: essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo” (CAMUS, 2018, p. 29).

Naquela manhã, Valentin se olha no espelho e percebe o reflexo se sua sensação presente: a desesperança. Ou melhor, cansaço. Suas características masculinas eram suaves e retratavam um rosto delineado por uma encantadora feminilidade. Seus cabelos, de cor de madeira, contrastavam com seus grandes olhos verdes. E agora, seus olhos pareciam mais verdes, mais intensos, mais humanos. Eram as lágrimas pesadas de uma sensação. E dentro do próprio abraço que se dava sentado na beira da cama, entre o material escolar e as roupas amassadas, sentia que o líquido vertido ocularmente aumentava sua expressão de agonia no peito. Era o atestado de que tudo estava ruindo (BEAUVOIR, 2018a, p. 20).

Ao arrancar de sua existência um grito abafado, ele vai recordando momentos de sua vida: aos sete anos, quando saía com sua mãe para passear e as pessoas o tratavam

¹⁰⁴ No original: “Nos observamos en nuestras infancias y vemos las violencias que cada quién padeció por el régimen heterossexista y adultocéntrico, aquello anhelado y aplastado, le prestamos voz y oídos a nuestra propia niña/o y todo aquello que vivió como falta, como pactos rotos entre el mundo adulto y esa infancia” (WAYAR, 2018, p. 24).

como menina; a solidão na escola decorrente de sua aparência ambígua que não o definia como rapaz, nem como moça, relegando-o à categoria de inexistência; os passeios no sítio da avó permeados pelos olhares de zombaria das primas: “entre as risadas das primas, um olhar de indignação da avó. Valentin não sentiu o doce gosto daquele café. Não era amargo. Não era nada. Era um gosto inexistente” (BEAUVOIR, 2018a, p. 23). Assiste-se a uma travessia, a um devir que vai das dores e aflições íntimas alimentadas pela memória à lucidez diante do presente e da certeza de que já não se é um estranho a si mesmo.

Uma dor ainda maior surgiu no seu peito. Era como se uma lança estivesse atravessando sua existência. Não era uma simples dor emocional. Era uma dor no seu ser. Brotava não de seus pensamentos, mas de seus desejos. Era uma dor existencial tão profunda que Valentin só pensava em uma frase: “tudo não passou, ainda” (BEAUVOIR, 2018a, p. 22)

Juntamente com sua dor existencial, Valentin é atravessado por uma sensação de náusea, de incômodo diante de um quarto construído para outra pessoa e de um corpo que não era seu; reiterando o sentimento de que seu existir sempre fora dado pelos outros: “por seus vizinhos, por seus professores, por seus colegas, por sua mãe e por toda a sua família. Era como se um cálculo existencial fosse feito por sua própria existência. Estava posto. Era dado por seu próprio existir” (BEAUVOIR, 2018a, p. 24). Como se pode observar, esses cenários disfarçados pelo hábito afastam-se de modo que se pode vê-los com certa estranheza. A personagem é penetrada por uma sensação de absurdez que se agiganta até irromper no desconforto da palavra gay presente na mensagem do rapaz que estava em seu celular e no confronto consigo mesmo.

Alguma força dentro de Valentin havia despertado naquela experiência. Sentia-se profundamente incomodado com os seus pertences. Olhou ao redor, seu quarto estava construído para outro ser. [...] não pertencia ao corpo que foi destinado a ele. [...] não se reconheceu. Se incomodou. Algo na sua vida sempre esteve desacomodado. [...] Valentin não receou em se questionar. Talvez ele nunca quisesse ter sido um menino. Talvez ele nunca tenha se sentido um homem. A própria palavra gay o fez sentir que não desejava essa definição [...]. Ele não queria ser gay, pois não queria ser garoto (BEAUVOIR, 2018a, p. 23-24).

A angústia da personagem a conduz a uma situação limite que provoca a tomada de consciência de si, experimentando a percepção de si mesma e sua relação com o mundo: “Ficou surpreso. Perscrutando um silêncio existencial para que ninguém o percebesse, disse a si mesmo: ‘Eu sou uma garota’” (BEAUVOIR, 2018a, p. 24). O conto, então, termina com uma compreensão de si que irrompe desse absurdo nascido do

encontro entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo; bem como da percepção de que ser trans significa estar em cena o tempo todo; ou seja, defende Dodi Leal, “estar em cena o tempo todo sugere uma experiência de sofrimento não apenas com relação ao tempo propriamente dito, mas com as condições nas quais se estabelecem esta cena em que o corpo trans precisa se colocar” (LEAL, D., 2021a, p. 60). Valentin realiza seu parto existencial ao tempo em que os afetos vão organizando os meios por meio dos quais se produz. Ele realiza uma estética de si, uma estética da existência, plasmada a partir de sua dor.

No entanto, se a dor norteia o devir-garota de Valentin, em “Maria cicatrizada”, somos guiadas pela fome de existência de uma subjetividade que deseja apenas existir: Maria, garota pobre, negra e travesti, sentia-se a garota mais feliz do bairro por existir nela mesma; por existir em uma realidade inexistente, pois nos deixam de fora daquilo que chamam de seres humanos. Para Abigail Campos Leal, “ter a sua existência preta circunscrita num mundo anti-preto significa se deparar com uma existência condicionada pelo imperativo do não-ser, o que implica, também, se deparar com a morte e o assassinato, físico e/ou onto-lógico, vindo em sua direção” (LEAL, A., 2021b, p. 120). Assim, narrado por uma narradora heterodiegética, vão sendo apresentadas às cicatrizes inscritas em seu corpo, marcadas em sua pele pelas violências quotidianas.

A primeira é feita pela família tanto pela mãe que a expulsa de casa por considerá-la obra do capeta; quanto pelo pai que irrompe em violência física ao vê-la vestida em roupas femininas: “um pedaço de madeira voa em direção ao rosto de Maria, deixando uma marca roxa. Em seguida, ela é arrastada para dentro de casa. Recebe outra surra, dessa vez nas costas. Um chute mordaz e violento é desferido em sua boca” (BEAUVOIR, 2018a, p. 69). Ou ainda por sua avó que também se nega a ajudá-la: “cansada, suja, fedendo a um sangue terroso, ela volta para a rua” (BEAUVOIR, 2018a, p. 70). Então, quem defende a criança transvestigênera? Maria tem pai e mãe, mas eles não foram capazes de protegê-la da repressão, da humilhação, da violência e da exclusão. Maria tem família, mas ninguém protegeu seu direito à livre determinação de gênero e sexual. Não à toa, segundo o Censo Trans (2020), 71,7% das pessoas transvestigêneras foram excluídas da família e acabam nas ruas, sozinhas ou cooptadas por cafetinas para o trabalho sexual compulsório.

Maria tinha apenas 15 anos. Só queria viver a vida da garota que sempre fora, mas que nunca existira. Era virgem de corpo e alma, pois sua inocência não a permitia descobrir quem realmente era. Até aqueles dias. [...] Maria escutou de sua família, ou de quem deveria ser sua família, que não a queriam. Ela sentiu que não existia (BEAUVOIR, 2018a, p. 70).

Ainda lutando para seguir existindo na inexistência, Maria é acolhida por uma tia distante que parecia reconhecer sua existência. Puro engano. Maria sofre mais um golpe, sendo presa em um quarto com dois primos adultos que a estupram durante toda a madrugada. Ao tentar defender-se, é considerada louca e levada para uma casa de detenção para menores, na qual todos eram meninos, exceto Maria. Mais uma vez fora estuprada durante duas semanas. Na sua ânsia por existir, cria para si uma existência inexistente forjada no sofrimento e na violência sexual: “ali criara-se uma existência para não sofrer. Utilizava-se dos momentos de sexualidade violentada para que pudesse existir. Se era isso que a sociedade queria, era isso que ela teria” (BEAUVOIR, 2018a, p. 71). É importante ressaltar o sentimento paradoxal que a violência sexual imprime nesse contexto. Se por um lado é violência, dor e sofrimento; por outro parece ser o único momento em que nossas existências são reconhecidas.

Hospitalizada, com hemorragias internas e desnutrição severa, a protagonista denuncia que sua fome não é de alimentos; mas de existência. Ao ser enviada para um abrigo, depois de algumas semanas, ela foge e nunca mais é encontrada. Na fuga, ela parece alimentar o ideal de que encontrará um solo ontológico fértil no qual poderá, enfim, germinar existencialmente, mesmo que de forma precária, “em uma das quadras da existência destinal e não facultativa. Maria só queria ser Maria. Mas não pôde” (BEAUVOIR, 2018a, p. 72).

O conto termina com uma reflexão que parte da vida de Maria para apresentar a condição das pessoas transvestigêneres no país que mais as mata e, paradoxalmente, mais as deseja, revelando os mecanismos da vida em um mundo que segue criando existências inexistentes ao mesmo tempo em que elas seguem resistindo, buscando caminhos possíveis de trilhar para além da órbita da dor e das violências. Por isso, alerta Susi Shock (2016), a questão não é discutir a respeito de crianças trans, mas sim questionar essa sociedade cisheteropatriarcal que segue destruindo infâncias e negando a algumas crianças, como Maria, o direito ao afeto e aos abraços: “mas não há vida sem existência. E Maria existe? Maria não está aqui para responder. Só podemos lembrar dela. Perdoe eles, Maria, pois não sabem o que fazem” (BEAUVOIR, 2018a, p. 72). Ou

talvez saibam e é por isso que precisamos, como diz Abigail Campos Leal, escuireser de modo que “minhas formas não-existência preta e trans não esgotem minhas afirmações existenciais” (LEAL, A., 2021b, p. 132).

No entanto, a adultez também traz experiências por meio das quais vamos tomando consciência de nós mesmas ao mesmo tempo em que vamos nos fazendo e refazendo à medida que refletimos sobre o significado da existência frente ao absurdo da vida em um mundo construído sobre a égide do cisheteropatriarcado. Para poder ir além da humanidade que nos foi dada, é preciso experimentar o mal-estar, a náusea que o sentimento do absurdo traz ao colocar em confrontação o mundo e suas normas. Como diz Camus, o sentimento do absurdo nasce “da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade; uma ação e o mundo” (CAMUS, 2018, p. 45). Eis a força das personagens de Atena Beauvoir que na adultez enfrentam os desafios de existir neste mundo. Tornamo-nos, portanto, testemunhas de uma ruptura entre tal mundo e as subjetividades transvestigêneres que se agudiza até romper com o sufocamento ontológico, com a falta de ar existencial que as dominam. E, ao fazê-lo, “a existência é invadida, cortada por um dique de lava sufocante, pálida, fantasmal que toma tudo, cada mísero pedaço do tecido da vida” (LEAL, A., 2021c, online).

Como podemos observar no conto “No sofá da existência”, no qual um narrador autodiegético narra a estranheza de seu encontro com uma desconhecida de olhos verdes, sentada em seu lugar preferido no sofá de sua casa a observá-lo silenciosamente. Aquela presença o inquietava tanto pelo fato de que morava só; quanto pelo seu olhar silencioso e perscrutador que o confrontava. Os dias passavam e “lá estava ela. Fui me acostumando com sua presença feminina no meu lar. Talvez a solidão de ser quem eu era me conformasse com a tutela de um olhar tão presente” (BEAUVOIR, 2018a, p. 26). Um olhar que lhe provocava memórias, questionamentos, inquietações acerca de si mesmo e do mundo circundante. O que significava tudo aquilo? Por que aquela presença silenciosa parecia arruinar seus dias aparentemente tão calmos e resolutos? As respostas não viam e, embora não comesse nem bebesse, sentia que “ela tinha fome e sede, sim. E era de existência. Eu poderia sentir que era uma ávida vontade de existir” (BEAUVOIR, 2018a, p. 27). E essa avidez impacta o narrador cujo desejo de existir irrompe violentamente:

Acordei no outro dia, muito cansado. Observei meus braços, que pareciam pulsar. Estava totalmente arranhado. Olhei ao redor e meu quarto estava em pedaços. Roupas para todos os lados. Lixo no chão. Papeis e livros espalhados. Corri para a sala e presenciei o caos de toda a minha casa. Olhei para meu sofá preferido na intenção de questionar por que ela fez isso, por que me agrediu, logo a mim que a recebi com tanta solicitude, mesmo que de maneira acanhada, nunca a expurguei do meu lar. Ela não estava mais ali. E eu me senti sozinho. Comecei a chorar (BEAUVOIR, 2018a, p. 27).

O caos e o mal-estar que o envolvem continua e se agigante com a maneira como os outros o encaram no trabalho, seguido pela demissão e pela sensação de abandono que o assolava. Solidão, distância do amor materno, desemprego e até mesmo a ausência da mulher misteriosa levam-no a confrontar-se até desembocar em um processo de autodescoberta no qual, diz Jota Mombaça, “a transição é o ponto de chegada, mas também uma ontologia da diáspora. É uma travessia no sentido de que estamos sempre atravessando” (MOMBAÇA, 2018, online). Rompem-se silêncios, emergem caminhos arrejados que permitem pensar a existência encarnada e faz vibrar a vida, alimentando nossa força e intensidade de existir, ou, como diria Spinoza (2018), nosso conatus, o esforço de existir e persistir na existência, potencializando a vida. Trata-se, afirma Deleuze e Guattari (2000), de liberar a vida lá onde ela é prisioneira. Como se deu com nossa personagem:

Ao encostar minhas costas no tecido macio e repousar meus braços nos braços do sofá, um conforto atingiu minha existência. Percebi que aquela mulher era eu. E eu era uma mulher estranha a mim mesma por todo esse tempo. [...] E era isso. Me chamaria Simone. Não com o mesmo sobrenome. Mas simplesmente Simone. Agora talvez, eu pudesse existir. Sentei novamente no meu sofá e me pus a chorar até eu ouvir de minha própria boca: “Calma Simone, isso vai passar!” Eu não era mais muda (BEAUVOIR, 2018a, p. 28).

Outro aspecto importante, apontado pela escritora, diz respeito à afetividade, em especial, no que tange às mulheres trans e travestis. Em “A medida do ser”, por exemplo, um narrador heterodiegético conta-nos a história do encontro entre jovens que transformara duas vidas em uma só existência, marcada por afetos, desejos e amor. De um lado, estava ele, filho único, forjado pela cultura da macho-másculo-sociedade que o ensinara o que é ser homem e qual o seu papel na sociedade. Do outro, ela, uma mulher com pênis, de uma feminilidade hostil, pois era apontada como uma não-mulher que carregava uma existência que não cabia nela mesma. logo, “Ela era livre dentro de si mesma, mas presa no mundo. Ele era livre no mundo, mas preso em si mesmo” (BEAUVOIR, 2018a, p. 46).

Convém ressaltar que depois da apresentação das personagens, podemos dividir o conto em dois momentos. No primeiro, o narrador faz uma reflexão sobre como a cultura é a pedra existencial através da qual corpos, desejos e afetos são lidos, construindo subjetividades e suas formas de viver ao passo que relega à inexistência, à impossibilidade aquelas que fogem de seus enquadramentos. Por isso, defende Dodi Leal, “afirmar o gosto por determinado gênero e legitimar o não-gosto por determinado outro gênero é sempre uma forma não só de legitimar preconceito; mas de naturalizar o gosto: este que é socialmente construído, ganha no parâmetro excludente justificativa e condição” (LEAL, D., 2021a, p. 19). Isso ganha proporções ainda mais complexas em um país que é líder não só no assassinato de mulheres trans e travestis; mas também no consumo de pornografia envolvendo-as. Reitera-se como suas corpos são simultaneamente objetos de desejo e objetos de abjeção ao mesmo tempo em que demonstra como “o poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 65).

No segundo momento, voltamos ao casal em uma noite de amor. Entre beijos ardentes e desejos pulsantes, ele, em um movimento brusco tira sua calcinha revelando parte do corpo da garota que ele jamais vira. Ela tinha medo de que quando isso acontecesse, ele a deixasse como tantas vezes ocorrera; mas, para sua surpresa, o transe da sexualidade vivida pelos dois não fora quebrado: “talvez ele fosse o rapaz certo para ela. Talvez, e somente talvez, ali se iniciava uma grande empreitada de uma relação que não se encerraria tão cedo” (BEAUVOIR, 2018a, p. 48). De repente, porém, o peso das ficções de poder pesa sobre ele, proliferando “junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis” (MOMBAÇA, 2021, p. 65).

Até ele abrir os olhos. Cai em si e com seu corpo encontra o chão. Ela sobe a calcinha e ajeita a saia. Ajoelha-se de pronto ao lado do rapaz, que está de cabeça baixa e olhar fugidio. A garota tenciona sua mão ao redor da dele. Ele a olha com questionamentos de seu próprio existir. Em sua mente dezenas de cenas de sua vida rodeavam sua relação sexual com a figura que ele entendia ser um pênis e por todo simbolismo que esse órgão se revestia na cultura humana vigente de que somente homens o possuíam. Ele admira o olhar dela. Mas sente um desmoronar de si mesmo. Era como se várias explosões estivessem acontecendo nas estruturas do seu sentir e de seu pensar. Confusão e caos, como o cair de uma bomba terrorista invadindo um cenário pacífico. Não houve dúvida, ele passara o limite da cultura que o alimentava. Lágrimas escorreram por entre seus olhos marejados te tortura existencial. Uma severa culpa envolvia todo o seu corpo (BEAUVOIR, 2018a, p. 48).

Amor e dor o atravessam, enquanto nos perguntamos quem ama uma travesti, ou mesmo, que tipo de estrutura é essa que legitima o fato de que uma grande parte de mulheres trans e travestis não acessam o amor. A quem interessa que estejamos

sozinhas? Nossa personagem é sufocada pelo peso da cultura humana que a constitui e que a torna escravo de um mundo definido como real, natural e verdadeiro. Como consequência, rende-se ao poder das ficções para as quais não é possível amar uma travesti. O processo de desumanização a que somos constantemente expostos também impactam nas questões afetivas e na nossa expectativa afetiva em relação ao outro. E, mesmo aqueles que enfrentam as normas e ousam nos amar sofrem com os questionamentos e ridicularizações por ultrapassar “o limite da cultura”, enchendo-os de vergonha, medo e culpa. Assiste-se, pois, ao que Dodi Leal (2021a) nomeia de pedagogia da rejeição, pautada por parâmetros de definição da afetividade criada por uma sociedade cisheteropatriarcal que diz como se deve amar e quem se deve amar, produzindo, desse modo, o desprezo e a solidão afetiva, vivida pelas transmulheridades.

Se como defende Sartre (2015), o outro se torna presente em nós por meio da consciência de mundo, estando, portanto, conosco o tempo inteiro, no conto, ela emerge como a grande alçó da personagem masculina: “os juizes do seu próprio existir estava dentro dele” (BEAUVOIR, 2018a, p. 50), decretando a sentença final. Não há lugar para aquela relação, restando-lhe voltar para os confins da escravidão “dessa herança existencial produzida pela cultura humana vigente da sagrada verdade” (BEAUVOIR, 2018a, p. 51). A angústia de existir está na exata proporção do exercício da liberdade de decidir seja em prol de si, seja em se render aos mecanismos do Sistema, eximindo-se de romper os grilhões:

ele permitiu escorrer mais uma lágrima e seguiu seu caminho. Sentiu o peso dos grilhões em seu ser. Sua cultura era a prisão de sua existência. Ela rompera e resistira. Ele cedera e não resistira. Fugitiva, ela era procurada por tudo e por todos. Mas sabia ser livre porque sabia quem era. Ela mesma se construía. Ele sequer sabia quem realmente era ou o que sentia. Ela era humanamente mais real que ele. Ainda que violentada, ela vivia. Ele é quem realmente não existia, pois ele não sabia o que era para além daquilo que recebia ser. Ela, uma humana transgênera. Ele, um humano cisgênero. Uma cultura em duas realidades existenciais (BEAUVOIR, 2018a, p. 51).

Já em “A vendedora de carne”, um narrador heterodiegético nos apresenta Bibiana, uma travesti que vive na prostituição em meio ao capitalismo *gore* e sua produção de exploração, de morte e de existências inexistentes. Subjetividades recolonizadas por uma nova realidade baseada na violência, no narcotráfico e no necropoder. Para Sayak Valencia (2010), a invisibilização desse necroempoderamento também invisibiliza e neutraliza as possibilidades de ação e resistência contra ele,

principalmente se considerarmos que seus processos normalmente incidem sobre os corpos de todas aquelas que constituem o devir minoritário que é onde toda uma violência explícita recai, como acontece com Bibiana que, depois de ser expulsa da família, é cooptada por uma rede de escravidão sexual de menores.

Aquela casa tornara-se seu lar no qual vivia sob a guarda existencial da cafetina que além de prendê-las por meio de empréstimos, também ficava com seus documentos, inclusive a certidão de nascimento. Naquele prédio, conhecido como Palácio, “para além da prostituição de menores, especificamente, de garotas travestis e transexuais, o tráfico se inseriu através de acordo entre a Mãe e JX, o homem responsável pelo narcotráfico de toda a região daquela cidade” (BEAUVOIR, 2018a, p. 124). Constrói-se um cenário em que prostituição e narcotráfico organizam as dinâmicas da vida e da morte, nas quais os corpos estão em risco, pois podem ser mutilados, torturados, assassinados: “Bibiana era espancada verbalmente no início das relações sexuais por não parecer uma mulher de verdade. Suas dores se tornaram marcas de uma existência na inexistencialidade. Sua força era regida pela vingança de construir a si mesma e jamais receber a crueldade humana e embriaguez” (BEAUVOIR, 2018a, p. 125).

Certa noite, contudo, Bibiana é surpreendida por um cliente diferente. Ele demonstrava preocupação, carinho e cuidado; o oposto de seus clientes habituais. Quando ele a beijou, ela sentiu que os lábios, o perfume dermal e até mesmo a respiração lhe era familiares, mas como aprendera com a Mãe, ela era apenas uma vendedora de carne e nada mais. Deixou-se levar, “um ímã de existências. Era uma paixão de corpos que se unia pela própria vontade de se fundir num fôlego” (BEAUVOIR, 2018a, p. 126). Pela primeira vez, ela não desejou que o programa acabasse rapidamente. Pela primeira vez sentiu que havia um tanto de afeto:

diferente de outros tantos clientes que, após o gozo, criavam uma inexistência para Bibiana, aquele fora o primeiro rapaz a convergir no coração da garota uma vontade de que ele permanecesse por mais algum tempo no seu quarto. [...] Aquela sensação de ser vista, vivida e existir com alguém lhe foi suficiente para querer viver outras experiências para além daquele mofado e pequeno quarto (BEAUVOIR, 2018a, p. 127).

Como já vimos, o capitalismo *gore* engendra subjetividades e modos de vida. Aqui, Bibianas, vidas marcadas para a exploração, conforto e satisfação do Outro (heterossexual, cisgênero, masculino, branco e urbano) e Mães, uma espécie de sujeito endríago, responsável pela manutenção do sistema, tendo o poder necropolítico de levar

a morte aos outros. Bibiana vê o rapaz ir embora, enquanto horas depois é chamada pela Mãe e descobre estarrecida de que ele era seu irmão e seu pai, o chefe do narcotráfico. Em um contexto marcado pela prostituição de corpos e pelo tráfico de drogas, Bibiana torna-se uma mercadoria encarnada que, segundo Valencia (2010), reconfigura o conceito de trabalho através de um agenciamento perverso que se materializa na comercialização necropolítica da vida. Além disso, para Rita Segato (2016), nesta necropolítica que inside sobre os corpos que habitam o feminino, os assassinatos passam a comportar-se como um sistema de comunicação que reitera as redes de poder envolvidas. Após contar a história e supostamente acalmar Bibiana, a Mãe propõe que ela deixe o Palácio, indo para outro lugar.

Debitar o que falta com a Mãe e construir uma vida sua. Uma casa, talvez um esposo. Quem sabe até um filho adotivo. Bibiana se preencheu de esperança. Saiu, fechando a porta do quarto de Laurette. A matriarca serviu mais uma xícara de café e se sentou na poltrona virada para a grande janela. Minutos se passaram, a grande Mãe permaneceu em silêncio. Um silêncio. Ouve-se um grito. Um tiro. Dois tiros. [...] Prostituir-se naquelas condições poderia ser o último espaço de existência daquelas meninas sem família, sem amizades, sem educação, sem nada. E agora Bibiana, a vendedora de carnes, não possuía nem carne e nem vida (BEAUVOIR, 2018a, p. 130-131).

Em um contexto em que vidas e corpos tornam-se mercadorias, nota-se que quem realiza os crimes ostenta a coesão, a vitalidade e o controle da rede corporativa que controla. Bibiana havia se tornado um problema para o sistema. A violência, então, aparece não só como mecanismo de autoafirmação e controle; mas também como uma linguagem que funciona eficazmente nas engrenagens do capitalismo gore e na manutenção de sua ordem. A violência, afirma Segato (2016), constituída e cristalizada em forma de sistema de comunicação se transforma em linguagem estável e passa a comportar-se com o quase automatismo de qualquer idioma. Como podemos notar na expressão da Mãe depois da execução de Bibiana: “pensou em todas as garotas que já executara, tudo aquilo era simplesmente um negócio. Um frigorífico humano. [...] quantas Bibianas já não estiveram ali. [...] Se a prostituição é contexto de vida, a morte é um destino de todo viver” (BEAUVOIR, 2018a, p. 131). Como se pôde observar, há um controle necropolítico dos corpos, tornados bens e uma precarização da vida em todas as suas esferas, inclusive existencial.

Ainda na construção de seu painel existencial, em “Quando um homem aborta”, Atena Beauvoir traz vivências das transmasculinidades. O conto, de forma breve, nos

apresenta Vinicius, um rapaz trans, de 26 anos que, como Bibiana, encontra no trabalho sexual como garoto de programa a única forma possível para assegurar sua existência inexistente, já que não era considerado um humano válido em uma sociedade cisgênera e sua masculinidade hegemônica que, segundo carú de paula seabra, “tece sua relação com o mundo com todo o ímpeto de uma subjetividade que opera para manter a estrutura que o cria, [...] ou sobre o qual estabelece uma relação de poder, onde é a referência central de toda y qualquer afetividade” (SEABRA, 2022, p. 53) e com a mesma potência aniquila masculinidades outras.

Não possuía família, amigos, universidades ou segurança. Garoto de programa, a prostituição desde sempre foi sua mãe. Como a sexualidade humana é complexa, os homens com vagina são considerados pelos obstinados usuários do comércio sexual, uma espécie rara. [...] Mas Vinicius não possuía escolha. Se não fizesse seus trabalhos sexuais morreria de fome, sem lar e sem o próprio afeto (BEAUVOIR, 2018a, p. 78).

No conto, encontramos Vinicius em uma sala de uma clínica clandestina onde esperava para realizar seu terceiro aborto, mesmo tendo sido avisado pelo médico de que seu corpo não suportaria outra intervenção. Nesse momento, o conto aborda a questão da morte em um contexto no qual sua presença significa que em algum momento sua existência fora reconhecida, uma vez que só se morre quem está vivo: “morreria existindo. Morreria, dizia rindo, porque só morre o que vive. E só vive o que existe” (BEAUVOIR, 2018a, p. 78). A morte emerge como possibilidade última de reconhecimento da existência. Um corpo esgotado, saturado de afetos tristes que, como defende Spinoza (2018), despotencializam nosso desejo de seguir na existência, vendo na morte a possibilidade de acabar com o absurdo de sua existência inexistente. A morte, afirma Camus, “tem mãos patricias que esmagam, porém libertam” (BEAUVOIR, 2018a, p. 73). Para Vinicius, ela é o único direito existencial que o assiste. Nas palavras de carú,

ao ser um corpo transmasculino nessa dança, onde se dançam todas as corpos, pessoas y identidades, é ser marcado y lembrado desse impulso de aniquilação de outras possíveis de masculinidades, acontece que ao passo que não é permitido a esse corpo criar outra coisa com a masculinidade que produz y sente, ele é também marcado pela lembrança da virulência da masculinidade única que permitem um corpo produzir, é como se deparar com um beco sem saída, encurralado, jamais apropriado de qualquer masculinidade hegemônica para ser lembrado: não é possível/violentado (SEABRA, 2022, p. 53-54).

Ao encenar seu teatro das existências transvestigêneres, Atena Beauvoir, reitera que “a nossa epistemologia não é um laço que pode envolver qualquer proximidade do

corpo, do afeto, do prazer ou do espaço. É na relação existencial que vocês nos entenderão” (BEAUVOIR, 2018a, p. 168) ao mesmo tempo em que sua transescrita transmuta-se em transantropologias capazes de construir um mundo para si à medida que questionam o mundo que nos é dado a conhecer. Com seus contos também leva a tocar “a quebra uma das outras” (MOMBAÇA, 2021, p. 26), as diferentes quebras que cada uma traz inscrita em si e, ali, também tocam as minhas em um processo que me permite continuar existindo por meio de um toque que possibilita cicatrizar feridas, juntar as quebra(da)s, tecer o combinado de não morrer e romper os grilhões da nossa existência inexistente ao tornar visível as humanidades transgêneras.

CENA 2: TRANSANTROPOFAGIAS: CONJURANDO TRANSFUTURES

A transescrita, como uma escrita-devir, experimenta modos outros de existir no futuro, vislumbrando aquilo que pode vir a ser. Além de se estabelecer como uma escrita que se realiza na fronteira entre o indizível e o impossível do mundo, fazendo emergir uma narrativa que encarna a vida em palavras, proferindo, segundo Walidah Imarisha, “sobre um mundo que não existe atualmente. E sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir” (IMARISHA, 2020, p. 255). Nesse aspecto, o pensamento especulativo não é abstração; é alternativa para resistir ao mundo moderno-colonial cisheteropatriarcal que nos foi dado a conhecer. É, pois, no interior dessas discussões que, atrelado à transantropologia, Atena Beauvoir propõe outra matriz conceitual: a transantropofagia, concebida a partir da ideia explícita de um alimento que produzimos para nós mesmas.

Para a escritora (2020), nós não queremos mais comer e dividir alimentos na mesa das pessoas que nos querem mortas social, cultural e existencialmente. “Produzir nosso próprio alimento. Alimentamo-nos de algo que não vem daqui, do mesmo lado. Vem de lá, produzido do outro lado dessa norma” (BEAUVOIR, 2020, online). Por isso, a transantropofagia não devora corpos; ela produz corpos e saberes desde nós mesmas, pois tanto a transantropologia, quanto a transantropofagia têm a dúvida como ferramenta para construir pontes democráticas, no sentido “de uma epistemologia democrática em que o conhecimento que é exigido de nós, seja elaborado por nós com tudo que é válido” (BEAUVOIR, 2020, online). Não é à toa que, segundo Jaqueline Gomes de Jesus,

Atena é dessas de nós que têm furado (ou rasgado com a sua gilete embaixo da língua ou dos dedos) o cerco do cis-tema, a carne do sistema cisgênero (que não é trans), cisnormativo. Nomeada como a deusa grega da sabedoria, com sobrenome de filósofa francesa, ela é uma das nossas maiores combatentes contra o epistemicídio, da tentativa sistêmica de apagar nosso pensamento, as nossas palavras, a partir do material de que dispomos: o nosso corpo sendo afetado e afetando os corpos cis (JESUS, 2021, p. 5-6).

Eis as bases de seus *Contos Transantropofágicos*¹⁰⁵ (2021), uma coletânea formada por doze contos que articulam a fome existencial com a imaginação e a especulação as quais emergem como uma estratégia criativa que questionam as ficções impostas pelo mundo moderno-colonial cisheteropatriarcal, tornando-se “um convite para a ocupação do espaço gerativo do futuro com ficções potencializadoras de outras formas de existência, corporalidade, coletividade e luta, que interajam de forma densa e concreta com o real, produzindo-o em direções tendencialmente desviantes dos projetos normalizadores de mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 117).

Nessa jornada, a transantropofagia nos unirá, pois ao devorar-se e ao devorar o ser-no-mundo, Atena Beauvoir constrói “em seus personagens, mulheres fortes, homens fortes, humanos fortes, fortalezas ambulantes, binárias ou não, mutantes com poderes que o sistema teme por serem extraordinários e reprime” (JESUS, 2021, p. 6); mas que encontram estratégias de resistência. “Esse é o transpoder que a autora delinea desde as primeiras letras de suas histórias” (JESUS, 2021, p. 6).

Assim, seus contos evocam uma literatura bolseira, nos termos pensados por Úrsula K. Le Guin (2021), que propõe um exercício de imaginação e especulação revolucionário por ignorar o imaginário da cultura falocêntrica e sua linear narrativa do herói e sugerir em seu lugar, com a tecnologia que é a bolsa, um gesto que recebe, recolhe e ajunta a energia para trazê-la com cuidado à casa para ser guardada e compartilhada. Aqui, em seu ritual transantropofágico, Atena Beauvoir recolhe as experiências e saberes transvestigêneres e a cultura-mundo, incubando nos espaços gerativos de futuro, um transfuturo, narrativas que fabulam outras possibilidades frente ao projeto civilizatório que violentamente se impôs em direção a um único regime de organização social e política: “um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Carregam sentidos. Um romance [um conto] é um patuá guardando coisas numa relação particular e poderosa umas com as outras e conosco” (LE GUIN, 2021, p. 22).

¹⁰⁵ Obra publicada em 2021 pela Nêmesis Editora, com prefácio de Jaqueline Gomes de Jesus.

É justamente Donna Haraway (2019) que, articulada com Úrsula K. Le Guin (2021) e Saidiya Hartman (2021), irá nos instigar a especular sobre como resistir ao mundo, sobre como habitar possibilidades outras de existir, propondo especulações fabulativas, visto que os gestos especulativos¹⁰⁶ são capazes de colocar o pensamento em engajamento por e para o possível que devemos ativar e tornar perceptível no presente. O engajamento especulativo, então, pressupõe um pensamento das conseqüências e não uma utopia imaginária. Ele trabalha a partir de um *e se e se fosse assim e não de outro modo*. Um exercício que invoca novas possíveis configurações às narrativas, contos, histórias que queremos contar e que decidimos escutar. Ao brincar com a sigla SF¹⁰⁷: ficção científica, fabulação especulativa, figuras de cordas, feminismo especulativo, Haraway pensa no entrelaçamento entre a fabulação especulativa, o feminismo e a ficção científica como ferramentas por meio das quais é possível imaginar mundos outros possíveis. Assim, “SF é prática e processo; é devir-com de maneira recíproca em trocas surpreendentes” (HARAWAY, 2019, p. 22).

Em seus contos transantropofágicos, a fabulação especulativa emerge como uma estratégia para atravessar os tempos que estamos vivendo, para ir além da história da humanidade que nos foi dada, para re-imaginar e re-encantar o mundo e sermos capazes de recolher o feitiço, o sonho, a encruzilhada de nosso despertar. Alimenta-se uma imaginação que promove a fabricação ativa de mundos e a possibilidade de experimentar não apenas com uma possibilidade especulativa, mas também como uma diferente relação com aquilo que chamamos de realidade. Estabelece-se uma relação com o que Saidiya Hartman (2021) vai chamar de fabulação crítica, um método de escrita que brinca e reorganiza eventos e acontecimentos históricos de modo a tornar visível a produção de vidas descartáveis. Busca-se, portanto, “imaginar o que não pode ser verificado, um campo de experiência situado entre duas zonas da morte – a morte social e corpórea – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento” (HARTMAN, 2021, p. 122).

Apesar de Hartman está pensando os arquivos históricos da população negra podemos ampliar para pensar as narrativas históricas que também atravessam a população transvestigênere e a necessidade de construirmos contra-histórias. Desse

¹⁰⁶ Os gestos especulativos são pensados aqui a partir da filósofa Isabelle Stengers que se refere ao especulativo como uma promessa de pensamento livre dos interditos que caracterizam o pensamento moderno (STANGERS, 2015).

¹⁰⁷ Lembrando que a brincadeira a qual me refiro só faz sentido em inglês: SCIENCE FICTION.

modo, pensar a transcrita de Atena Beauvoir em termos de ficção visionária é pensar uma “narrativa recombinante, que enlaça os fios de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro. [...] é imaginar o que poderia ter acontecido, o que poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito” (HARTMAN, 2021, p. 121-122). Como consequência, o exercício de fabular, inventar, forjar genealogias, cosmogonias, imagens e arquivos torna-se uma estratégia potente de expressão, uma vez que “é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo” (IMARISHA, 2020, p. 256). Aqui, imaginar é construir escrituras, é devir, é gerar desterritorializações que beiram o sonho, é experimentar tendo como ponto de partida o desejo de transver o mundo, pois “a grande sacada da ficção especulativa é a de representar do futuro aquilo que já está em jogo no presente” (MOMBAÇA, 2021, p. 111).

Abre-se a imaginação e a escritura para contar e viver histórias de outro modo. E as histórias não são apenas ficção, são também formas reais nas quais podemos seguir umas com as outras. Por esta razão, argumenta Imarisha, “a ficção científica [é compreendida] como um terreno de investigação, um laboratório para experimentar novas táticas, estratégias e visões sem um custo imediato no mundo real. [...] E a ficção científica é o único gênero literário que nos permite questionar, problematizar e reconceber tudo de uma só vez” (IMARISHA, 2020, p. 257; 259).

A navalha na carne. Séculos de opressão nas costas. Atena não nos ilude, ela apenas mostra verdades, mesmo no mais ficcional ou alegórico dos cenários. Ela indica uma realidade cruenta que teima em irromper, o inferno que espreita a todo momento. [...] As pessoas trans têm muita experiência nesses partos. E como uma excelente escritora e filósofa, a nossa gaúcha deusa da sabedoria, dialoga com o mundo para nos anunciar um porvir, no qual todos se tornarão algo que sequer imaginam hoje que possam ser, seremos gigantes e apreenderem o que ensinava um ancestral oráculo: brindemos a vida! (JESUS, 2021, p. 6).

Considerando, como aponta Imarisha, que a ficção visionária “foca naquelas pessoas que têm sido marginalizadas pela sociedade em geral, especialmente as que vivem identidades e eixos de opressão interseccionais” (IMARISHA, 2020, p. 258); Atena Beauvoir traz personagens transvestigêneres que se recusam a confinar seus sonhos ao mundo cisheteropatriarcal. Ao contrário, elas se sonham, curvando a realidade para reformular o mundo, para criar-nos. Ao se transfuturar, oferecem infinitas novas oportunidades para reimaginar o mundo; pois,

Transfuture. Do verbo transitivo transfuturar. Transfuture é verbo no imperativo afirmativo, que consiste na ideia do convite, expressando também conselho, pedido ou súplica. É um desejo de ação para transformação; é a vontade como reivindicação, afirmação no agora, no instante. Além disso, embora se pressuponha que a ação de transfuturar ocorrerá no futuro, é no presente que se cria o impulso, o movimento para realizar a ação. Subjuntivo presente: que eu transfuture; Imperativo Afirmativo: transfuture você. Transfuture é uma exigência do agora, pautada na desimportância de um marcador de tempo linear. É a transformação do presente projetada no futuro. Transfuture (trans-future*) Movimento para além. É a imaginação de um futuro experienciado no presente em seu instante de transformação. Um movimento através do futuro. A transfuture. [...]Imaginar é construir. Para além de uma estrutura indefinida, o projeto da Transfuture é uma construção híbrida; um prédio desterritorializado, com características que beiram a ficções de um sonho. É imaginado como um lugar transitório - tipo uma rodoviária ou uma estação espacial -, que se apresenta como um ambiente de experimentação. Nessa estação, cada viagem tem como ponto de partida o desejo de transver o mundo (GUIMARÃES; RODRIGUEZ, 2021, online)

Neste aspecto, os contos transantropofágicos ao se alimentarem das suas e dos seus, como propõe Renata Carvalho (2020), digere-as, devolvendo-as em literatura e ao fazê-lo inscrevem os estilhaçamentos do real e das ficções que o construíram ao mesmo tempo em que conjuram forças para destituir o mundo, destruir as logias de nossos alçózes que insistem em nos prender nas ficções tidas como verdadeiras, como ideias de vida. Ao transfuturar, ao fabular mundos outros possíveis, ao pensar o impossível em termos deleuziano¹⁰⁸, ao pensar o impensável, Atena Beauvoir, em sua ficção visionária, experimenta a existência de modo que se amplifique, que a potência de vida grite com mais intensidade e, desse modo, “se alimenta da sua transcestralidade. Come-a, digere-a. Uma transpofagia. O corpo travesti como experimento, uma cobaia. Um manifesto” (CARVALHO, 2020, p. 15).

Desse modo, em “Mutada”, uma narradora heterodiegética nos conta a história de uma jovem trans que em meio a uma discussão com sua mãe, a qual não a aceita, desencadeia algo que ela não entende nem consegue explicar: de repente sua mãe se encontra estendida e inerte no chão enquanto “seu corpo estava mais feminino e seus traços absolutamente mais delicados” (BEAUVOIR, 2021, p. 7). Embora não soubesse explicar o que acontecera, sentiu um fluxo se desprender do corpo da mãe. Desesperada sai pela rua sem direção até chegar a uma praça e sentar-se no banco mais próximo. Não

¹⁰⁸ Para Deleuze e Guattari, o possível é aquilo que nos é dado pelo sistema que pega a potência da vida e a aprisiona em códigos, padrões, modelos, discursos e práticas conservadoras. Por isso, é preciso exigir o impossível, criando novas formas de resistir, de escapar do controle do poder das normas. E, assim, tornar possível o impossível (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

demora muito ouve um barulho e um homem sai das sombras para abordá-la e ele não parecia bem intencionado. Começam a lutar até que,

ela gruda a face do homem com as duas mãos e aperta. Um grito estridente se faz ouvir. O corpo cai no chão. Não era mais rapaz. Não era mais homem. Era somente um corpo. Os cabelos haviam caído, os músculos murchados, o tom da pele estava apagado. Não era vida humana, era só vida, ou o que restava dela. Caída pelo impacto da queda do corpo sem humanidade, ela observa as dores e as tonturas e percebe agora suas mãos grossas e traços rígidos. Pega seu celular e atenta na câmera frontal, observando que, em segundos, produziu pequenos pelos no rosto (BEAUVOIR, 2021, p. 8).

Novamente sem nada entender e experimentando um sentimento de culpa e impotência, sai desesperada, agora carregando um corpo masculino: “o que estava acontecendo com ela? O que havia feito com sua mãe e aquele moço?” (BEAUVOIR, 2021, p. 8). As perguntas sem respostas só aumentavam seus medos e a angústia por acreditar ter matado sua mãe e o homem da praça. Nesse momento, somente o choro parecia ser capaz de aplacar o turbilhão de sentimentos que a atravessavam. Até que escuta uma voz seguida pela chegada de um homem em uma cadeira de rodas – uma alusão ao professor Charles Xavier, líder dos *X-Men*¹⁰⁹. Ele a informa de que ela era uma mutante que retirava a expressão de gênero dos seres humanos. Como uma espécie de vampira, ela absorvia de forma limitada a expressão de gênero de qualquer ser humano através do contato físico, assumindo tais características. Entretanto, o efeito da transferência era temporário e a vítima volta ao estado anterior.

Eles não estão mortos. Eles estão sem gênero – acentuou em tom calmo – eles irão recuperar a humanidade em breve. Você consegue retirar a expressão de gênero cultivada nos seres humanos. Enquanto isso, deixe eu me apresentar. Pode me chamar de Charles, professor e, como você, um mutante. Ela ergueu o olhar pesarosamente. Com menos caos e mais ordem na mente, acalmou-se. Ficava a dúvida, o que naquele mundo seria pior: além de ser transexual, era mutante (BEAUVOIR, 2021, p. 9).

Ao pensar as interfaces entre as transgeneridades e a mutação, somos levados a refletir os movimentos de transmutação, de transformação constante, de um devir que opera instâncias transformacionais nas quais, defende Castiel Vitorino Brasileiro, “apresento a vida como uma jornada marcada pela efemeridade da forma, a vida/natureza como metamorfoses cotidianas” que possibilitam criar encontros “com a transmutação vital, compreendendo-a como momentos e não como lugares-tempo”

¹⁰⁹ Personagens de histórias em quadrinhos criados por Stan Lee e Jack Kirby que estrearam em *The X-Men* #1, publicado em setembro de 1963.

(BRASILEIRO, 2022, p. 76). Além disso, a narradora chama a atenção para a generificação do que se convencionou chamar de humanidade. Somos humanos a partir do gênero que carregamos, por isso, ao absorver a expressão de gênero de suas vítimas, o que restava eram corpos sem humanidade: “um corpo de argila branca, caído e disforme” (BEAUVOIR, 2021, p. 8).

Nesse aspecto, a transgeneridade articulada à mutação desmonta a lógica dos gêneros que nos foram dados e a binaridade como norma. Em outras palavras, ao ser uma mutante transvestigênere, nossa protagonista não só desvela que “as quebras das fronteiras se dão por incontáveis movimentos transontocosmoepistemológicos por meio dos quais incontáveis relações entre binômios são desestabilizados” (HABIB, 2021, p. 92); mas também os desafios de ser uma existência inexistente em um mundo que procura controlar, apagar, silenciar e destruir as diferenças. Não existe início, não existe fim; apenas transformação, “porque se o mundo, que é meu trauma, não para nunca de fazer seu trabalho, então ser maior que o mundo é meu contratrabalho” (MOMBAÇA, 2021, p. 31).

Já em “Transnarcotráfico”, somos envolvidas pela narrativa de um narrador autodiegético que trabalha no grande salão oval para onde as corporalidades que se opõem às ordenações disciplinares de um novo metagoverno: o PODER – Programação de Ordem e Disciplina do Estado República. Estamos no século XXIII, no qual “elegeu-se nova legenda de classificação: corpos masculinos e femininos. Autenticou-se critérios para estabelecer esse balizador bioquímico e a partir de então, todos os corpos eram parte do espectro hormonal humano” (BEAUVOIR, 2021, p. 17).

Nesta distopia, o Estado passa a controlar os corpos por meio de uma ciência avançada e da tecnologia a fim de combater as transgeneridades que a partir do século XX haviam desmantelado a matriz cisheteronormativa da tradição humana. Como consequência, por sua deserção de gênero, “estabeleceu-se caça e morte, para depois a tecnologia compreender que seria mais valioso a fusão sanguínea desses corpos com estudos científicos que gerariam corpos neutros até a idade de 20 anos, para depois serem enxertados do gênero escolhido pelas necessidades do PODER (BEAUVOIR, 2021, p. 17).

Como podemos observar, o gênero é retomado pela heteronormação como mecanismo de ordenação social, estabelecendo os parâmetros binários como norma reguladora das subjetividades e dos modos de vida. Além disso, organizam-se formas de

controle e opressão sob os corpos desertores, reiterando o caráter criminoso daqueles que se opõem a seus enquadramentos epistemológicos e, desse modo, deixam de ser apreendidos como uma vida. Como defende Paul Preciado,

meu corpo trans não existe como variante possível e vital do humano nos livros de anatomia, nem nas representações do aparato reprodutivo saudável dos manuais de biologia do ensino médio. Discursos e técnicas de representação afirmam unicamente a existência de meu corpo trans como espécime numa taxonomia do desvio a ser corrigido. Afirmam que existe unicamente como correlato de uma etnografia da perversão (PRECIADO, 2020, p. 224).

Mas, como aponta Foucault (2021), onde há opressão, onde há forças de poder; há resistência. Desse modo, quanto menos espera, nosso narrador é atacado por “um corpo nu, com seios à mostra e tranças rosas atacou minha face com uma injeção. Caí desmaiado” (BEAUVOIR, 2021, p. 18). Ao acordar, depara-se com os corpos de servidores e cientistas inconscientes, alguns mortos, outros, como ele, amarrados nas cadeiras, injetados por tubos, enquanto os narcotraficantes pichavam a parede: “TRANSPODER – TRIUNFO REVOLUCIONÁRIO ANÁRQUICO SEM PROCLAMAÇÃO DA ORDEM E DISCIPLINA DO ESTADO REPUBLICANO” (BEAUVOIR, 2021, p. 18). Constroem-se formas de resistência ao sistema, reiterando que “meu corpo trans é uma instituição insurgente sem constituição [...] que se volta contra a língua daqueles que o nomeiam para negá-lo” (PRECIADO, 2020, p. 254-255). No conto, o transpoder emerge como ferramenta de luta que parece afirmar que meu corpo trans existe e que “não há saída senão aceitar de uma vez por todas que fomos inscritas numa guerra aberta contra a nossa existência e a única forma de sobreviver a ela é lutar ativamente pela vida” (MOMBAÇA, 2021, p. 79).

Por sua vez, em “Segredos da Ilha”, Atena Beauvoir retoma sua discussão sobre a segunda humanidade, nos levando a embarcar nas viagens de Charles e seus estudos sobre o mundo, em uma referência direta a Charles Darwin, o naturalista britânico responsável pela teoria da evolução. O conto inicia com o desembarque em uma ilha e na sua exploração: “seus óculos redondos eram como janelas premonitórias. Desejava desde sempre estudar a vida na terra, mesmo ele desconhecendo boa parte de sua própria experiência humana” (BEAUVOIR, 2021, p. 43). Explorava a fauna e a flora locais quando ouviu um barulho distante e, ao segui-lo, constatou que, diferente das outras ilhas, ali havia presença humana: “uma pequena comunidade humana convivendo em moradas feitas por grandes madeiras e ornamentadas com galhos e flores” (BEAUVOIR,

2021, p. 44). Curioso, pega um instrumento que lhe permite ampliar a sua visão. Eis que é surpreendido por algo desconhecido e estranho que todas as suas análises descritas até então não eram capazes de ajudá-lo a explicar o que via, restando-lhe registrar:

São homens e mulheres. Mas não como estamos acostumados. Creio que há uma estrutura diferente da europeia ou de tribos índioaborígenes. Alguns corpos estão colocados com os de homens que a ciência conhece, mas suas estaturas são menores e quase não creio se ao estivesse vendo. Alguns carregam grande barriga, não de gordura, mas como se estivessem grávidos. No tórax, grandes cicatrizes na região peitoral. Em escrevo de maneira a explicar a imagem em minha frente. As mulheres são muito mais altas e fortes. Seios à mostra, e algo que poderia ser classificado como aberração pelos conhecimentos científicos. Essas mulheres carregam pênis no meio das pernas. Ombros largos e certa abundância de quadris. Todos os corpos são tatuados e não percebo uniformidade de imagens. As casas são bem construídas e parecem firmes. Enorme quantidade de ervas de ervas e infusões parecem serem preparadas por uma das mulheres sentadas quase no centro da aldeia. Crianças não carregam tatuagem alguma. Carregadas por homens-grávidos, creio, a afirmar, que estou num outro planeta. Tamanha diferença de cultura, ainda que os hábitos pareçam os mesmos. Esses dados poderiam, se comprovados, nos auxiliar a melhor compreender a estrutura do que seja humanidade, e como tais corpos chegaram a essas formas, não sendo reconhecidas em nenhum outro livro de ciência (BEAUVOIR, 2021, p. 44-45).

Ao ter sua presença notada, Charles foge, voltando para o navio enquanto reflete sobre sua impotência diante da tentativa de explicar o que havia presenciado. Se seus estudos já haviam gerado grandes embates na comunidade científica, imagina expor hipóteses sobre homens que gestam e mulheres como pênis. Seria algo que estaria além de suas teses evolucionistas. Só havia uma coisa a fazer: “embarcando e retornando ao mar, jogou nas águas a localização da ilha e seu escrito. A sociedade não estava pronta a encarar tal realidade. Enfrentar fortes embates com a publicação de *A Origem das Espécies*. Se fosse *A Origem das Humanidades* seria muito pior” (BEAUVOIR, 2021, p. 45).

Se como vimos anteriormente, Atena Beauvoir explica a segunda humanidade por meio da fala de uma deusa em uma experiência de quase-morte; aqui ela fabula não só a existência da segunda humanidade por meio do naturalista britânico, mas também uma explicação da razão pela qual o mundo ignora tais existencialidades. Com humor, a escritora revela como a cisgeneridade, “os que se alçam como únicos humanos possíveis almejam desprezar os paus das mulheres e as vaginas dos homens ou qualquer possibilidade de ser fora dessas binaridades” (JESUS, 2021, p. 6); bem como seu temor ao confrontar-se com a fragilidade de suas supostas verdades. Ao especular e imaginar o encontro de Charles com a segunda humanidade, Atena Beauvoir se abre para as fissuras e contestações necessárias para se problematizar a cisheteronormatividade patriarcal e

sua suposta natureza, promovendo, em sua transescrita, uma concretude desterritorializada em experiências e encontros que conduzem à reflexão sobre as transexistencialidades.

A transescrita especulativa mobilizada pela escritora constrói um jogo entre memória e saberes, passado, presente e futuro ao retomar mitos e ressignificá-los como um exercício da fabulação crítica. Ao mergulhar na tradição grega ou mesmo nas tradições da história da humanidade que nos são dadas e na cultura *pop*, torce-as, enfatizando a incomensurabilidade entre os discursos prevalentes e o acontecimento enquanto gera narrativas insurgentes e perturbadoras, nascidas da fome de existir. Por isso,

eu queria ver muitas medusas, harpias e esfinges com seus silicones fartos, com seus corpos volumosos e atraentes, com seus megahairs e suas maquiagens, mas igualmente suas existências naquele evento. Mas sempre são os heróis – homens, brancos, cisgêneros e barbudos que nos matam, as ditas aberrações das histórias gregas. E parece que essa vibração patriarcal vinda de Zeus, o maior estuprador dos mitos gregos, o maior assediador, o Deus Olímpico de onde a Deusa dos olhos glaucos nasceu, continua a atestar sua presença nas relações humanas. [...] Meu coração estava com medo de Perseu porque haviam arrancado minha cabeça. Minha mente, meus pensamentos, minha consciência. Minha face! Mas há chegado a hora que todos os Édipos, Ulisses e Perseus vão aprender que a humanidade é muito mais do que eles desejam que seja ou pensem que permitam que seja. Todos os corpos transumanos, transantropológicos, chamados de aberrações, de monstruosidades... todos esses corpos serão existência nos espaços literários futuros (BEAUVOIR, 2019, online).

Assim, em “Nova Odisseia” e “Regime existencial”, Atena Beauvoir traz a esfinge e a medusa como metáforas da transexistencialidades. A monstruosidade inscrita em suas performatividades que emergem como afirmação monstra da vida. Como afirma Lino Arruda, “A monstruosidade [...] incorpora em suas recusas um passado habitado por diferentes corporalidades subjugadas (não organizadas enquanto unidade ou identidade) e ecoam em estratégias de resistência anteriores, pautadas na recusa e nas existências/permanências impensáveis” (ARRUDA, 2020, p. 216). Ao jogar com os elementos básicos da tradição, rearranjando-os, representando-os os acontecimentos em narrativas divergentes, a escritora não só mobiliza esse passado apontado por Lino Arruda; mas também desloca o relato do preestabelecido e autorizado, imaginando o se fosse assim e não de outro modo. Por conseguinte, a monstruosidade acionada em sua transescrita “não tem contornos delineados, antes alude, vaga e sombriamente, ao estatuto da experimentação e da criação” (LEAL, A.; 2021b, p. 29).

Na tradição¹¹⁰, Medusa era uma bela moça sacerdotisa do templo de Atenas que fora estuprada¹¹¹ pelo deus dos mares, Posêidon. Como castigo por ter seu templo profanado, a deusa a transforma em um monstro de cabelos de serpente. Tempos depois, é decapitada por Perseu, filho de Zeus. Para Cixous (2022), decapitar a Medusa, como fez Perseu, é silenciá-la, tirar-lhe suas línguas, sua presença e seus desejos. É controlar seus impulsos e uniformizar sua sexualidade, tirar-lhe sua imaginação e imensa capacidade inventiva.

No conto “Regime existencial”, diferente da Medusa da arte falocêntrica, Atena Beauvoir vai fabular sua morte a partir de uma nova perspectiva. Aqui, assistimos a um Perseu apaixonado que vai em busca de sua amada Medusa: “retornei de guerra suntuosa no território helênico. Quero ver-te e ter-te comigo para mais uma vez nossos corpos rogarem bênçãos aos céus” (BEAUVOIR, 2021, p. 52). Contudo, apesar de estar em um cenário belo e ornado por dezenas de estátuas, a única coisa que ele desejava era encontrar a sua amada. Por mais que gritasse e ameaçasse quebrar as estátuas do jardim, obtinha apenas o silêncio como resposta até que “do silencioso recinto, vibrátil movimento surge de dentro da casa. [...] Da penumbra interna, uma feminina voz é ouvida, seguida de sibilares diversos” (BEAUVOIR, 2021, p. 52). Os dois conversam. De um lado, ele, queixoso da suposta indiferença da amada. Do outro, ela, preocupada com o que pode acontecer com ele ao encará-la. Mas as insistências dele a fez ceder às investidas do amado.

- Ó, amada, deixa-me ver-te novamente e tocar teu corpo de profundidade e desejo alcançar – O guerreiro investe sobre sua amada. Prontamente, ela despe-se de seu turbante e sua cabeleira carregada de serpentes mágicas movimentase como se estivesse protegendo a sua própria existência. O rapaz estremece. O rapaz paralisa. O rapaz é tornado pedra. Ela aproxima-se do corpo do jovem mineralizado e entrega-lhe um beijo nos lábios. Mas, de seus olhos, lágrimas escorrem (BEAUVOIR, 2021, p. 52).

É interessante que a Medusa se desenha por dois vetores: as serpentes e os olhos. Não se pode escapar das serpentes que se movimentam sinuosas, do mesmo modo que o efeito da petrificação que resulta do encontro com os olhos nos faz saber, em um primeiro momento, que não há retorno, não há reconciliação, nem diálogo. A

¹¹⁰ Nesse trabalho o que estamos chamando de tradição sobre os relatos a respeito de Medusa, pauta-se na *Teogonia* (2020), de Hesíodo e nas *Metamorfoses* (2017), de Ovídio.

¹¹¹ Aqui estou me somando aos debates mais contemporâneos sobre Medusa, para os quais ela foi uma vítima de estupro. Para ampliar a discussão sugiro as reflexões propostas por Natalie Haynes em seu livro *Pandora's jar: women in the greek mythes* (2020).

inescapabilidade constitui tanto as serpentes quanto os olhos. Quem as confronta, é capturado e aniquilado. Um contato sem interação, um encontro sem relação. Eis o jogo que está diante da Medusa.

Sendo assim, se por um lado, ela representa a monstruosidade transvestigênera, “uma certa monstruosidade [que] não pede permissão, não exige reconhecimento, ela só *(se) afirma*, e *(se) afirma* errantemente nas precárias y singelas experimentações infinitas de um corpo enquanto estrada, encruzilhada, desvio, retorno, beco sem saída, ponte, atalho” (LEAL, A.; 2021b, p. 63); por outro, ela parece remeter à solidão das mulheres trans e travestis que ao habitar um corpo de desejo e um corpo abjeto deparam-se com as dificuldades de amar e ser amada em uma sociedade cisheteropatriarcal e genitalista: “Ó, deusa dos olhos glaucos, vê o martírio a que sucumbi? Tantos jovens guerreiros me desejam, mas não os posso desejar. Dizem meu corpo ser de uma perfeita mulher, mas tenho comigo marcas dessa maldição divina, em que todos petrifico” (BEAUVOIR, 2021, p. 53). Diante do infortúnio, Medusa decide sacrificar-se para salvar o seu amado: “A Deusa do saber movimentava seus dedos. O jovem retoma origem de carne, decapitando o pescoço de sua amada em movimento defensivo, e Atena converte a frente de medusa em um escudo próprio, para que tenha consigo sempre a misericórdia da justiça para com todos” (BEAUVOIR, 2021, p. 54).

No conto, portanto, a tragicidade emerge da forma como o absurdo e a liberdade são tratadas; da tragicidade natural da existência que está justamente na consciência de que se é uma sujeita-em-processo, condenada à liberdade. Essa liberdade que, como já mencionamos, traz consigo a responsabilidade de escolher no mundo, ao mesmo tempo em que escolhe a si mesma. Eis a fatalidade trágica de nossa protagonista: a tensão existencial da condição humana, sempre dividida entre a liberdade de construir-se, continuando na existência e a contingência que lhe impõe a situação: seu amor por Perseu.

Desse modo, Atena Beauvoir expõe no enredo os questionamentos sobre a história da humanidade que nos é dada e deixa que as ações de suas personagens transcendam o tempo do mito para mergulhar no tempo espiralar que desvela os regimes existenciais para os quais as transgeneridades e as travestilidades seriam a afirmação de uma feminilidade híbrida, estranha, experimental que, como Medusa, não se pauta pelos regimes de normalidade para legitimar sua existência. Em outras palavras,

a travestilidade é uma multiplicidade de feminilidades estranhas, justamente por ser a afirmação de cada singularidade mostra que se mistura e roça entre hormônios e maquiagens, saltos e coturnos, apliques e tranças, próteses e depilações, pelos e peles, cus e dildos, entre saberes e prazeres, lógicas e delírios, entre beleza e violência, batons e navalhas, sorrisos e facadas, vida e morte, fuga e sorte... num caminho sem fim (LEAL, A.; 2021b, p. 74).

Talvez, por fim, este seja o riso de nossa Medusa: a compreensão de que não existe início; não existe fim, apenas transformação, pois a morte, defende Castiel Vitorino, “é um acontecimento de transmutação da matéria, e transmutação da memória. A morte corresponde à inevitabilidade do nosso encontro com a mudança” (BRASILEIRO, 2022, p. 51).

Em “Nova Odisseia”, assistimos à jornada de tomada de consciência de si mesma a partir da figura da Esfinge que, diferente do mito grego, torna-se o centro do conto seja ao emergir como a monstruosidade que encerra uma pluralidade de feminilidades capazes de lidar com a possibilidade da mudança: “humanidade ontem, Esfinge hoje, carregava os transtornos de si” (BEAUVOIR, 2021, p. 26); seja ao ser vista como um rastro de especulação, uma vez que o enigma que ela propõe é aquele que a Esfinge em si constitui. Se no mito tradicional seu papel é justamente o de propor a questão, aqui, ela transmuta-se na própria questão, pois, como defende Ian Habib, “criar transmonstruosidades é nunca para de fabular sobrevivência. Transmonstrificar é criar poderes de fuga, cura, reagregação, dissolução” (HABIB, 2021, p. 261).

No conto, então, tornar-se Esfinge será o ponto nodal que conduzirá nossa protagonista a iniciar sua caminhada rumo à descoberta de si mesma. Ao incorporar a colisão monstro e sujeita feminina discursiva, ganha voz, tem linguagem, lógica e intelecto a partir das quais procura enfrentar os questionamentos que a impulsionam. A angústia e o sofrimento são desdobramentos do desvelamento de sua existência como contingência, isto é, torna-se cônica da aleatoriedade que funda a existência humana: “Mas agora, transformada em monstruosa experiência, quem está entre sua existência e seu corpo? Que ser se é, quando não se constrói a si?” (BEAUVOIR, 2021, p. 25).

O absurdo revela ao ser humano que a condição de sua existência é a contingência e que aquilo que o define é justamente a gratuidade existencial, a certeza de que não há nada que possa justificá-la: “Seus pensamentos encobriam todos os conceitos universais, menos os conceitos de si. Faltava-lhe saber-se. Faltava-lhe ser-se. Lambia os lábios da não existência, observando que certamente, em alguma parte dessa realidade, havia prazer de alimentar-se de si” (BEAUVOIR, 2021, p. 26). A

monstruosidade “ganha com a transpofagia um caráter monstruivista de realização cujas referências emblemáticas não negam a animalidade, mas se desdobram dela como material de reinvenção artística” (LEAL, D., 2021a, p. 198). Por isso, para Lino Arruda, tornar-se monstro

sugere que a mera existência do corpo dissidente no simbólico desregula a matriz de inteligibilidade (que atribui correspondência entre sexo-gênero-desejo-prática sexual) e contamina os corpos que encontra. O ato de monstrificar-se [...] implica a incitação de um desejo que escapa à norma e está ancorado no “desvio de gênero” (ARRUDA, 2020, p. 203).

Contudo, além de ser um híbrido, a Esfinge também é um ser inteligente e discursivo que vai se transmutando à medida que toma consciência de que “na paralisia de si, constrangimento de uma vida, que sabia definir, não estava sendo vivida” (BEAUVOIR, 2021, p. 27), ao mesmo tempo em que “pairava um respeito na sua presença pela dialogicidade de sua língua que derivava de uma mente articulada na dúvida e na solução” (BEAUVOIR, 2021, p. 27). Assim, a nossa protagonista mobiliza uma espécie de filosofia da dúvida e do diálogo como instrumento que lhe permite pensar em como desfazer aquilo que fizeram de nós, em como desmontar o imperativo do ser para alimentar sua fome existencial ao encarar o existir como um vir-a-ser, um devir, no qual a todo momento deixamos de ser algo para tornarmo-nos outro, em uma constante transformação: “despediu-se e seguiu pelo portão abandonado. Abriu o pergaminho, onde constava somente uma pequena frase: ‘és mulher’” (BEAUVOIR, 2021, p. 30). Existir como mulher, portanto, é um processo reflexivo e discursivo por meio do qual se abrem fissuras para possibilidades outras nas quais ser mulher não está em função de um outro que não seja ela mesma. É, como afirma Linn da Quebrada,

olhar para esse corpo e entender o que significa a minha mulheridade, o que significa o meu feminino. O feminino no meu corpo e como isso pode se tornar potência em mim. É um processo por meio do qual eu entendo o meu corpo, quais são as minhas possibilidades, quais são os meus contornos e a partir disso, eu vou me borrando, eu vou me tornando outras, eu vou me movimentando e eu vou me acompanhando nesse processo (QUEBRADA, 2018c, online).

Ainda sobre o conto, convém ressaltar dois aspectos. O primeiro relacionado à liberdade e a certeza de que são nossas escolhas que dão valor à vida. Embora haja a presença da deusa e a própria figura da Esfinge ser marcada tradicionalmente pela associação a entidades divinas femininas que carregam variados e complexos

significados. Apesar de sua aliança com Hera, ela também é associada às Fúrias e também às Musas que teriam lhe ensinado os enigmas, ela decide seu próprio destino. No conto, em sua jornada através das suas transmutações vai construindo-se ao mesmo tempo em que parece gritar: somos livres. É interessante destacar que diferente de outros monstros mitológicos, é dela a sua própria saída de cena quando se devora ao ter seu enigma solucionado por Édipo. Como aponta Sartre (2014), nosso ter-de-dar-ser a nós mesmas é o que subjaz tanto a nossa transcendência quanto a nossa ação. Por isso, como diz Diana Salu no poema que nos serve de epígrafe, “decifro-me e me devoro”.

O segundo diz respeito à questão da solidão, das perdas e das dores que atravessam as pessoas transvestigêneres em seu processo de transição: “de olhos castanhos, a agora criatura observa o seu entorno. Solidão. Nenhum outro ser vivo se aproxima de sua presença” (BEAUVOIR, 2021, p. 25). A protagonista sente como tudo e todas a sua volta se afastam dela. Uma realidade que atinge muitas pessoas transvestigêneres no início de sua transição. Muitas vezes perdem família, amigos, trabalho, escola no processo de transição, acarretando um sentimento de falta, de anemia. Sente-se faminta de existência.

Para Sartre (2014), é porque somos nada e falta que somos obrigadas a nos (re)fazer; mas esse ser falta não é uma causa metafísica distinta da experiência da obrigação. Nós não descobrimos primeiro sermos nada, e com base nisso julgamos que precisamos adquirir ser. A falta é apenas uma maneira diferente de expressar a visão em nosso ser-como-obrigação: nós carecemos ser, enquanto oposto a meramente nos descobirmos compostos de nada, somente na medida em que já nos relacionamos conosco obrigados-a-dar-ser-a-nós-mesmas. Como nossa protagonista, trilhamos a caminhada rumo ao encontro do que sempre aspirávamos: ser nós mesmas e, nesse processo, “construir feminilidades corajosas, tenebrosas, que assustem, que deem medo, que me empoderem. Um feminino que me dê forças” (QUEBRADA, 2018, online).

Se, como defende Imarish (2020), “Não podemos construir o que não podemos imaginar”, a transescrita transantropofágica de Atena Beauvoir ao mobilizar a ficção visionária tenciona as ficções de poder que operam na construção do mundo que nos foi dado a conhecer, desarticulando-as ao mesmo tempo em que conjura uma representação de futuro, um transfuturo, que já está em jogo no presente, elaborando rotas e táticas de fuga. “Se o futuro está para ser moldado, e o presente é colapso, esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível” (MOMBAÇA, 2021, p.

112). Sua fissura, portanto, abre frestas para uma reescritura do passado e de suas relações com o presente e o futuro, possibilitando uma reescrita, uma contra-história, uma reconexão que nos dá a percepção de qual presente estamos vivendo, com quais memórias estamos conectadas e com que relações fazemos mundos.

CENA 3: CORPO-CORO: MEMÓRIA, AFETOS E MODOS DE EXISTÊNCIA

A transcrita é muito mais do que palavras escritas no papel, ela é o desafio para que possamos nos pensar poeticamente, construindo uma voz-nós que conjura memórias, afetos, heranças, presenças e horizontes capazes de possibilitar o aumento de nossa potência de sentir e, conseqüentemente, o aumento da capacidade de pensar e existir. Além disso, ela propõe, por meio, da fabulação, a criação de outro território existencial e significativo, compondo um experimento onto-epistêmico e afetivo. Ter direito a ter uma história, de modo que “o pensamento traça o imaginário do passado: um saber devir. [...] Ele é partilha” (GLISSANT, 2021, p. 25).

Dizer histórias de vidas não ditas, traduzir palavras mal interpretadas, enraizar ancestralidades, incorporar o vivido no tempo espiralado. Somos a interlocução válida de nossas vidas. Somos a interlocução para pensar o mundo, para fabular narrativas de quem pavimentou o caminho até as nossas circunstâncias atuais e que, em alguma maneira, ainda não se encerrou. Por isso, salienta Renata Carvalho, “para falar da transcestralidade desse corpo, eu preciso passar pela minha história, ou pelas minhas histórias, ou nossas histórias” (CARVALHO, 2022, p. 4). Neste aspecto, a transcestralidade é onda e radiação, acervo de memórias, acúmulo de temporalidades que alastra a força vital em um tempo que gira para frente e para trás, constituindo o presente, dimensão na qual as sujeitas/os sujeitos estão cômicas de sua existência e na qual se projetam tanto para o futuro quanto para o passado. Como aponta Maria Lucas, “interessa-me pensar que não somos ‘o outro’ ou uma ‘minoría’, mas que somos múltiplas, variadas, temos história, ancestralidade, e merecemos, com urgência, estar humanamente, e humanizadas, em todo e qualquer lugar que nossas corpas desejarem ocupar (LUCAS, 2020, p. 12). Contudo, essa corpa que irradia nossas percepções e operações de memória também é uma corpa de afetos.

Assim, os afetos ganham espessura de real, os agenciamentos fazem as corpas, em sua qualidade vibráteis, acionar a memória e a imaginação para engendrar uma corpa-

afeto capaz de organizar os encontros que potencializem sua existência, ao mesmo tempo em que leva as sujeitas a encontrar seu próprio caminho de autorrealização. Como vimos, para Spinoza (2018), o corpo é uma individualidade dinâmica e intercorpórea. É uma força que não se define apenas por seus encontros e choques, mas por relações e processos de composição e decomposição, definindo-se tanto por seus agenciamentos internos de equilíbrio quanto pelas relações de composição que mantém com os demais corpos, sendo por eles alimentado, revitalizado, transmutado e vice-versa. Neste contexto, os afetos são o modo de implicação dos seres humanos. São o que nos move e alimenta a potência de existir. Os afetos, portanto, impulsionam desejos, instauram novas corporalidades e modos de ser-no-mundo.

Mas, se o mundo e suas lógicas opressoras fazem com que nos sintamos isoladas, excluídas e sozinhas, como podemos não estar só? Quais os desafios de construir formas de presença, um lugar totalmente oposto a esse mundo? É este o desafio a que se propõe Zênite Astra em sua *Vila Mathusa*¹¹² (2022), uma coletânea de oito contos que, ao experimentar formas, atmosferas, perspectivas, tempos diversos vai tecendo, por meio de corpos-afeto, um corpo-coro, um concílio potente de pessoas transvestigêneres do ontem e do agora, como aquele pensado por Maria Lucas em sua discussão sobre as corporalidades transvestigêneres durante a pandemia do covid-19,

um corpo-coro que não enuncia os atos vividos por outrem, mas que orchestra a perfuração de uma estrutura social rigidamente sólida, o gênero. Um grupo que vive e que precisa gritar para que seus direitos básicos sejam ouvidos como súplicas, uma construção de um corpo-ópera, que opera no sentido de passear por todas as classes sociais, do falo-carro que alivia o seu prazer antes de voltar à sua “família de bem” aos palcos teatrais ou telas televisivas, das ruas desertas do centro da cidade às páginas deste ensaio [...]. Esse corpo-coro passa por minha corpa e por minha escrita, mas não começa aqui e nem termina aqui (LUCAS, 2020, p. 13).

Ao brincar com a forma do conto, fazendo uso de diferentes estratégias como cartas, diário, narrativa criminal em alguns momentos e do conto tradicional em outros constrói uma comunidade a partir da qual suas personagens vão criando presença e pertencimento à medida que são atravessadas por perdas, alegrias, dores, suspense, humor, engendram vínculos de parentesco e de pertencimento ao evocar suas corpos-afeto conjurando não só suas vidas cotidianas, suas singularidades e suas potências de vida; quanto suas memórias que mobilizam tanto um e/u; quanto uma coletividade ao

¹¹² Publicado em 2022, pela editora Incompleta, com prefácio de Amara Moira.

construir uma transcestralidade apreendida e vivida pela construção de uma rede afetiva que passa a congregar as personagens em uma comunidade de pertencimento.

São vozes-eu que se expandem e se constituem vozes-nós para que esperançar torna-se condição para o estabelecimento de comunidade, ou, como diria Susy Shock (2021), de uma tribo¹¹³, uma forma de não estar sozinha, de crescer com as outras, de potência libertadora. Um abraço gigante com todas as outras. Em seus contos, portanto, Zênite Astra fabula um itinerário de memórias, dores, afetos e esperança para oferecer a cosmopercepção de um mundo em que todas as pessoas, independentes do lugar que chamam de lar, possam potencializar sua existência. Um mundo em que se possa ter a sensação de pertencer. Nas palavras de bell hooks,

nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos [...]. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança. [...] Presto uma homenagem ao passado como ponto de partida para que revisitemos nosso compromisso com o presente, com a criação de um mundo no qual todas as pessoas possam viver de forma plena e satisfatória, no qual todos tenham a sensação de pertencimento (hooks, 2022, p. 26).

Em sua transescrita afet(o)ação, a escritora traduz as transexistencialidades ao mesmo tempo em que vai desenhando uma transcestralidade por meio de um processo de criação de novos dizeres, memórias e lembranças por meio de uma corpa-afeto atravessado por historicidades, ancestralidades e constructos culturais que os rodeiam enquanto reitera que não se está só “nem em corpo nem em espírito, y em lugar nenhum, acompanha sempre dos espíritos y dos demais seres vivos, em sonho, em desenho, em ato de grafar palavras em superfícies” (SEABRA, 2022, p. 15-16). Ela evoca as dores da existência transvestigênere, mas, principalmente, como conseguimos ir além da dor, resistindo às violências que quotidianamente nos atravessam e construindo nosso direito de existir. Como salienta Amara Moira, “os contos ora focam na infância, ora na vida adulta. Há personagens que acabaram de transicionar ao lado de outras que já carregam anos de história. As narrativas se entrecruzam nesse cantinho criado para recuperarmos o fôlego, para voltarmos a acreditar em nós” (MOIRA, 2022, p. 10).

Ao tecer a teia que liga personagens e suas narrativas, Zênite Astra parece desvelar um espaço potente para a construção do que Marlene Wayar (2018) chama de

¹¹³ Convém destacar que a noção de tribo usada por Susy Shock está diretamente ligada à noção de comunidade desenvolvida pelos povos originários antes da ação colonizadora.

NOSTREDAD¹¹⁴, uma subjetividade nossa – em comum, compartilhada – capaz de despertar a consciência social e a empatia mútua sendo acionada pela potência dos encontros que promovem a identificação na diferença. Por isso, Susy Shock faz reverberar o pensamento de que a identidade mais poderosa é estar abraçada à poética: “e a gente tem que segurar isso para a gente se constituir numa cidadania poética, numa cidadania revolucionária [...] Eu não posso enxergar a vida de outro lugar que não seja assim. Eu sei que isso, conscientemente, é minha salvação. Isso me salva. [...] é preciso fazer com que isso aconteça: se fazer poeticamente” (SHOCK, 2021, online). Essa é a magia da transescrita afet(o)ação de Zênite Astra, fazer-nos poeticamente enquanto fabula as vidas que habitam a vila Mathusa e sua política de existências por meio de uma linguagem poética capaz de dizer aquilo que está preso e não consegue ser dito de outras maneiras.

O primeiro fio que se lança é “Aurora e Rubi”, conto que abre a coletânea e que nos conduz, pelo olhar e pela inocência de duas crianças, ao aprendizado de que o mundo é capaz de ferir, mas que apesar dele é possível manter a doçura através da nossa capacidade de encolher e espichar conforme os desafios que a vida nos coloca. A narrativa se passa em uma sexta-feira comum na casa da vó Mathusa, onde Aurora, uma criança trans, e seu pai Thomás chegam para almoçar e, conseqüentemente, passar a tarde. Ela é prima de Rubi. As duas são muito próximas e adoram brincar e se aventurar pela vila, principalmente às sextas-feiras que, para elas, é o dia mais curto da semana. No entanto, em meio à brincadeira, Aurora resolve contar algo que lhe aconteceu, um segredo, pedindo-lhe que não dissesse a ninguém:

um menino imbecil me chamou de uns nomes feios hoje na escola. eu nem sabia do que ele tava falando, mas depois ele levou um sermão da dona karla e eu entendi que era xingo. aurora soluça baixinho e se encolhe para perto de rubi, que a envolve num abraço. rubi já teve que lidar com crianças que gostam de mexer com os outros e tratar mal. quando isso acontece geralmente não dá bola. às vezes, uma outra criança aprende com o pai ou com a mãe a tratar mal quem é diferente dela, foi o que a vó ensinou. rubi sabe que algumas crianças nascem menino, que outras nascem menina, e que outras nascem crianças e só, que nem rubi. sabe também que algumas nascem menino, mas na verdade são menina, que nem aurora. a vó já tinha ensinado também que quem é ignorante não entende, e tem raiva, e que isso é problema da pessoa ignorante (ASTRA, 2022, p. 15-16).

¹¹⁴ Neologismo criado pela combinação das palavras *nuestra* (nossa) e *identidad* (identidade) para designar uma identidade nossa capaz de acionar laços e alianças.

Nota-se como desde cedo as corporalidades transvestigêneres sofrem violências pelo fato de serem quem são. Há dores e seus impactos reiterados pela ideia de encolher usada pelo narrador para dar concretude ao sentimento de impotência e de pequenez diante dessas situações em que nossas existências são questionadas, zombadas, machucadas. Ao mesmo tempo em que o acolhimento e o afeto dispensado por Rubi ajuda a prima a enfrentar a tristeza. Não à toa, Marlene Wayer (2018) aponta que há nas infâncias uma potência inusitada, que já não restringe à construção de uma construção de uma subjetividade em contraposição a uma outridade, mas desvela um espaço potente para a construção da “nostredad”.

Rubi tenta consolar Aurora, transmitindo à prima a segurança da avó enquanto deixa claro de que não há nada de errado com ela. Tudo não passa de ações de um menino ignorante que não entende nada, transformando isso em raiva e preconceito. O abraço com que envolve a prima parece ser a melhor arma para que a dor possa ir embora: “para garantir que vá mesmo e não volte, rubi decide apostar corrida com aurora ainda que desconfie que vai perder” (ASTRA, 2022, p. 16). Voltar a brincar, fazer algo de que gostam emergem como instrumento de recuperação através de uma prática que exprime uma ética do cuidado de si atravessada pelo cuidado com os outros. Nas palavras de Susy Shock, “busco enfrentar a tristeza com alegria [...] Eu fico melhor com nossa alegria de todos os dias, essa alegria de estar à margem de tudo. E aí seguir sendo” (SHOCK, 2016, p. 15, tradução nossa)¹¹⁵

Entretanto, durante a corrida, algo chama a atenção das meninas: um pequeno passarinho que havia caído do ninho. Depois de muito discutirem e pensarem no que deveriam fazer, resolvem devolvê-lo para o ninho. Rubi, então, ajuda Aurora a agarrar o tronco e encontrar um lugar para se equilibrar, espichando-se até alcançar o ninho, colocando-o gentilmente no cesto de gravetos. Felizes com o que fizeram seguem para a casa da avó a fim de narrar a aventura entre as risadas da avó e de seu Thomás. À noite, já em sua cama,

rubi relembra o resgate. imagina ninhos com redes de gravetos reforçados, para nenhum filhote cair. pode ser que rubi sonhe que é um passarinho também, pensa em aurora: antes amuada de choro, e depois toda espichada para colocar a rolinha de volta em sua casa. pega no sono pensando em como a gente pode, num mesmo dia, encolher e esticar (ASTRA, 2022, p. 19).

¹¹⁵ No original: “busco enfrentar a la tristeza con más alegría. [...] Yo me quedo mejor con nuestra alegría de todos los días, esa de estar al margen de todo. Y de ahí seguir siendo” (SHOCK, 2016, p. 15).

Com o olhar das crianças aprendemos que para ir além da dor é preciso saber como espichar cada vez que o mundo de algum modo nos fizer encolher. É não perder a alegria que potencializa nosso desejo de continuar na existência ao mesmo tempo em que lutamos para sair dessa inexistência que insistem em nos lançar todos os dias. É Aurora, a garotinha amada, abraçada, que segue compartilhando afetos, porque não foi destruída completamente. Ao contrário, vai sendo incubada de potência de vida em meio a todas as dores e as enormes batalhas.

Em “Ika”, por sua vez, o conto incorpora uma escrita-diário, sempre fragmentária, que gradativamente vai compondo uma unidade. Contudo, uma unidade jamais acabada, sempre em devir. Uma escrita a serviço da memória, por meio da qual se evocam sonhos, lembranças e dores. Conjura-se, pois, um diário que contém uma única nota: as angústias existenciais de um e/u, atravessado por suas singularidades e expressando a intensidade de suas dores à medida que o e/u de agora se justapõe ao e/u de antes. Por isso, escrever sobre si mesmo não só reitera a pluralidade de dimensões que nos constituem e nos transformam; mas também empreende um processo de autorrecuperação que diz respeito, segundo bell hooks, “a quando trabalhamos para reunir os fragmentos do ser, para recuperar nossa história” (hooks, 2019b, p. 75). Portanto, escreve-se para se curar, para se encontrar.

gastei linhas e linhas de outros diários tentando rodear aquilo que eu queria que fosse verdade. se pego para reler aquelas páginas, consigo até inferir o caminho ensaiado pelas tentativas vacilantes de localizar o meu desejo – da mesma forma que sei que as palavras que escrevo agora servirão para o meu eu-futuro se compreender; mapas para os mesmos olhos, mais maduros. por sorte ou para minha salvação, eventualmente consegui escrever umas brechas (ASTRA, 2022, p. 22).

Convém ressaltar que esse processo de autorrecuperação, no conto, é desencadeado pelos sonhos e pela certeza de que “só fui entender a relação entre as coisas depois de transicionar. A transição foi uma chave para as portas que eu sequer percebia que estavam fechadas” (ASTRA, 2022, p. 22). Para Miller (2022), os sonhos podem funcionar como uma espécie de curativo, pois alguns de seus componentes são coisas que gostaríamos de esquecer, mas que, às vezes, nos revelam aprendizados que nos ajudam a prosseguir na vida desperta. Não é à toa que Ika sonha e seus sonhos, “caçando distâncias” evocam lembranças que ela ruma por saber “o que fazer com esse luto dos anos não vividos” e pela “raiva de ter passado tanto tempo sem entender qual

era o problema, aquela névoa que me acompanhava. não sabia quem eu era, mas também não conseguia localizar quem poderia ser” (ASTRA, 2022, p. 24).

Como consequência, nossa narradora mergulha no silêncio, na solidão e nos sonhos para desencadear, via rememoração, a reescrita de uma narrativa de si mesma, de um instante de verdade que ultrapassa e se expressa em ritmos, sonoridades, imagens. Por isso, é preciso ser mais forte que si mesma para abordar a escrita. É preciso ser mais forte que aquilo que se escreve: a dolorosa narrativa de uma existência anterior à transição, marcada por uma gama de sentimentos, temporalidades e memórias que eclodem como erupção, fazendo habitar o desconforto que se embrenha na experiência do viver.

o sentimento de não ser protagonista da minha própria vida era constante. se eu fazia algo, era o que tinha que ser feito, ou apenas para deixar outra pessoa feliz. é cruel tapar buracos de afeto que você não sabe onde estão. querer agradar alguém por não saber como se agradar, por não se sentir uma pessoa digna de afeto ou de nada. por não se sentir uma pessoa (ASTRA, 2022, p. 24-25).

Se, para Ika, sua vida fora marcada por momentos de não-ser; é a descoberta de si atrelada à escrita que lhe permite ressignificar suas dores e tomar consciência das temporalidades outras que a habita, ou mesmo, como aponta Jack Halberstam, de uma temporalidade *queer* que se desenvolve “em oposição às instituições da família, da heterossexualidade e da reprodução [...], de acordo com outras lógicas de localização, de movimento e de identificação” (HALBERSTAM, 2022, p. 23). Neste aspecto, Ika retoma a infância e a adolescência ora como lugar de dores e angústias, marcado pela sensação de não tê-las vivido, devido a não saber quem era; ora como lugar de ausência, de falta, distante do que poderia ter sido uma infância e uma adolescência transvestigênere.

não lembro muito da minha adolescência, mas lembro de querer fugir o tempo todo. planos, esquemas, fantasias de correr na direção contrária à que minha vida seguia. passava o tempo desejando ter nascido de outro jeito, em outra família. só não associava esse sentimento com gênero; era uma angústia difusa com tudo que eu não conseguia mudar. [...] quando retorno às memórias da adolescência, me frustro, porque naquela época eu não tinha um objetivo que fosse meu. só fazia o que era esperado de mim e não criava vínculos; era como se nada importasse de verdade. sei que machuquei muita gente com isso. eu não sei o que fazer com essa dor (ASTRA, 2022, p. 21-23).

Nesse processo de rememoração, Ika parece, portanto, materializar o que afirma Sofia Fávero, “transitamos, logo existimos” (FAVERO, 2020, p. 68) e é a partir daí que nos conectamos na fabricação de algo no mundo e que aprendemos que “é menos sobre

descobrir quem se é e mais sobre inventar quem você quer ser” (ASTRA, 2022, p. 27). Outro aspecto apontado pela narradora diz respeito às memórias da casa da infância seja por ela fazer ecoar seu nome morto e com ele tudo o que fora vivido ali: “era a própria casa que gritava esse nome, uma roupa de espinhos lacerantes” (ASTRA, 2022, p. 25); seja por ela ativar uma sensação de não pertencimento tanto no que se refere ao lugar, quanto no que diz respeito à vida ali vivida. Por isso, retornar à casa da infância é voltar ao lugar da dor que atravessa suas memórias reabrindo feridas tão intensas que já não se sabe mais o que seria sonho e o que seria lembranças: “quando você passa o tempo se olhando de fora, como quem assiste à vida de outra pessoa, a realidade é menos palpável. Será que já confundi sonho com memória? ou o contrário?” (ASTRA, 2022, p. 26).

Ao final de sua jornada interior, percebemos que Ika deixa que a caneta corra pelas páginas de seus diários para construir a si mesma enquanto se cura das dores de um passado incompreensível e da não-existência. E, nesse processo, encontra a força necessária para abraçar sua liberdade e largar o labirinto que até então a prendia a um mundo de ruínas. Uma liberdade que ela fabricara e que lhe permitia voar, pois as lembranças encruzilhavam-se com o sentir nesse corpo-afeto que reescreve suas narrativas existenciais. Por conseguinte, diz Castiel Vitorino Brasileiro, “as experiências de presença e ausência vão construindo novos relevos em nossas composições vitais” (BRASILEIRO, 2022, p. 57). Ika, então, torna-se imensurável, pois é livre.

Ainda nessa abordagem de uma escrita de si, o conto “Luisa e Lui” organiza-se em um duplo movimento: a transição de Luisa em Lui e sua tentativa de fazer-se compreensível a si e aos outros. Para tanto, o conto estrutura-se em forma de cartas que o narrador envia ora para a sua mãe depois de deixar a casa familiar e ir morar com a irmã, ora para pessoas que lhe são caras: a irmã Laisa, a companheira de ativismo feminista Angélica e ao amigo e homem trans Ravi enquanto inicia uma jornada de encontro consigo mesmo.

Convém destacar que a carta, segundo Foucault, “é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dadas ao outro”, porque ela “constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros”. Neste aspecto, ela “torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia”, pois “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro”, sendo assim, ela é “ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o

destinatário e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo”. Por meio dela, “nos abrimos para o olhar dos outros e alojamos o correspondente no lugar do deus interior” (FOUCAULT, 2017, p. 152-153).

No conto, como defende Foucault (2017), o trabalho que a carta opera sobre o destinatário, que também é efetuado em quem a escreve, implica uma introspecção, compreendida como uma abertura de si para o outro. Um tipo de abertura que permite a construção de uma narrativa de si que é a narrativa das relações de si ao evidenciar os dois elementos que vão se tornando objeto privilegiado dessa relação de si: a corpa e os dias ao mesmo tempo em que se entrelaçam feridas, remorsos, dores e perdas, em especial, a que tange a sua relação com a mãe. Aqui, a ausência da mãe encontra na carta a possibilidade de dizer tudo o que estava preso na garganta: “eu queria conseguir falar com você [...] queria conseguir te dizer tudo o que não deu. Te dizer que sinto que deveria te perdoar, mas que a raiva não me deixa. Toda a raiva que eu não botei para fora endureceu, virou rancor” (ASTRA, 2022, p. 69).

Ao longo das cartas, nosso narrador discorre sobre a difícil relação com sua mãe que não aceitava a transgeneridade do filho. Assiste-se ao ruminar de um afeto que tinha tudo para ser, mas que não se realizou. Ao contrário, as constantes brigas e incompreensões geraram mágoas profundas, atravessadas por raiva, amargura, que foram se transformando em rancor e com ela angústia, medo e a dor de não ser acolhida e reconhecida, amada por quem deveria dar-lhe amor. Mais uma vez, a escrita torna-se a oportunidade de dizer-se ao outro e, principalmente, a si mesma. Enquanto escreve, parece diminuir a febre de sentir: “Já que você não responde, vou te escrevendo. Tudo isso é mais para mim do que para você. Quando escrevo, mexo em angústias que me atormentam desde que saí de casa. dói, mas me ajuda a entender melhor esse sofrimento. Assim nomeio cada cicatriz em seu lugar” (ASTRA, 2022, p. 71).

Nesse contexto, as cartas também evocam uma tentativa de construção de uma relação inexistente: mãe-filho, bem como, um desejo de contar novas narrativas sobre as masculinidades, sobre as vidas transmasculinas. Como defende Carú de Paula, “(re)contar memórias do que pode ser um corpo que anuncia masculinidades é uma ação pró vidas transmasculinas” (SEABRA, 2022, p. 56). A presença ausente da mãe ganha, nas cartas, a possibilidade de comunicar, de falar de si, de relatar os acontecimentos da vida do narrador, suas conquistas: sua entrada na faculdade de história, porque “aprendi que o passado explica o presente, caso a gente queira construir

um futuro. ela faz questão de falar das histórias que não são contadas, nos bota para questionar por que a gente não se enxerga nos livros” (ASTRA, 2022, p. 73); suas tentativas, cada vez mais vãs, de procurá-la pessoalmente; as memórias doloridas da infância e da adolescência, cercadas pelo silêncio e pelo desprezo da mãe e das demais pessoas que não entendem e não querem entender o que extrapola suas normas, seus enquadramentos. Por isso, “eu não quero perdoar quem nem sabe o mal que me faz. ou melhor: quem sabe, mas insiste em chamar isso de bem” (ASTRA, 2022, p. 75).

Contudo, se em um primeiro momento as cartas centram-se nesse conjunto de sentimentos nos quais estava imersa sua relação com a mãe; em um segundo momento, elas se voltam para a construção de afetos outros à medida que entende sua transmasculinidade, o território-corpo, preservando a vida e seu fluxo. Sendo assim, elas consolidam-se como possibilidade de tradução de memórias que marca a travessia de seu corpo-território que se alimenta de palavras em fluxo e encarnado para conseguir existir. Desse modo, a carta dirigida a sua irmã reitera o medo de perder seu amor em virtude das mudanças pelas quais está passando, mesmo cômico de que elas fazem parte do seu ser-sendo: “meu futuro é mudar. O que me segura para trás é o medo que tenho de deixar de ser sua irmã” (ASTRA, 2022, p. 75). Reitera uma sensação de perdas que atravessam as transexistencialidades em seu processo de vir-a-ser.

Sua participação nos movimentos e no ativismo leva-o a duas importantes descobertas presentes nas cartas destinadas aos amigos e, em especial, à amiga e ativista Angélica. A primeira ressalta a importância de pensar a história da coletividade, de recuperar as narrativas de quem veio antes de nós, cujas jornadas de alguma forma reverberam em nós: “ouvir e aprender com os nossos, com as nossas” (ASTRA, 2022, p. 75). A segunda desvela as violências quotidianas que atravessam as transexistencialidades, bem como as dificuldades de se manter no coletivo feminista de que fazia parte anteriormente em virtude de suas mudanças e de como elas parecem não se encaixar a ponto de decidir abandoná-lo. Por fim, tem-se o processo de redescoberta de si intensificado nas conversas com o amigo Ravi, homem trans, com quem compartilha experiências, percepções, dúvidas e certezas, permitindo-lhe compreender-se, dar sentido à sua existência.

para mim está sendo libertador entender que eu posso me situar no mundo sem que a expectativa do outro pese tanto. que alívio é conquistar a autonomia de escolher qual pedra colocar para guiar alguém, mesmo que eu reinvente a contação, troque tudo de lugar. mesmo que o espaço entre uma pedra e outra se

perca, mesmo que os caminhos não sejam lineares. não vou mendigar migalhas de aceitação se isso significar esfacelar minha história a serviço de um imaginário que, no fim, não me pertence. me recuso a gastar saliva com ouvidos viciados em ouvir tragédias. pois olho para nós e vejo luta e esperança. então eu quero falar disso, dessa necessidade inegociável de correr atrás de uma existência genuína. eu quero querer ser. finalmente respirar. não quero dever ou poder. serei (ASTRA, 2022, p. 3).

As duas cartas que encerram o conto são endereçadas à mãe, que, agora, sabemos estar morta em virtude de um câncer. A escrita também emerge como forma de elaboração do luto seja de uma mãe sempre ausente e distante; seja de uma mãe morta. Na avalanche das emoções vêm também sentidos outros, alívio amargo e esperança que brota da criação de outras redes de afeto e outras parentalidades. A dor aparece, contudo, nota-se que as feridas começam a cicatrizar. Ainda há carinho ainda que se saiba não ser “o filho que você nunca teve, a filha que você nunca quis ter” (ASTRA, 2022, p. 84). Experimentam-se afetos outros por meio dos quais alimenta a potência de vida. Criar laços, fomentar alianças outras que construam e consolidem políticas de existência; que permitam, no dizer de Carú de Paula, ynundar-se, porque “ynundação é o encontro com uma nova possibilidade de viver o agora, junto da presença do passado y do futuro, concomitantemente. [...] que caia a era da morte, que os fluxos nos ynundem” (SEABRA, 2022, p. 18).

eu tinha me convencido que a minha sina era voar de árvore em árvore sem encontrar repouso, que o nomadismo me cabia bem, mas talvez não seja assim. a laisa e eu nos mudamos para uma vila. combinamos um acordo com a proprietária, que está quebrando um galho para a gente. o trocadilho foi acidental, mas talvez seja verdade, caso esta casa esteja mais assentada na terra do que os galhos provisórios de antes. estar com outras pessoas parecidas comigo. acho que é disso que eu precisava. não sei se vou te escrever tão cedo. mas acho que é para o melhor. seu filho, lui (ASTRA, 2022, p. 85).

Observa-se que, o narrador não só reconstrói seu sentimento de pertença por habitar esse lugar em que pode conviver com pessoas como ele, criando comunidade; mas também a confiança para seguir sendo quem se é, sem medos, culpas ou rancores. Um processo que é marcado pelo fechamento das cartas, inicialmente assinadas como Luisa e por fim, como Lui na última carta endereçada a sua mãe. É um caminho percorrido por uma corpa viva e potente que constrói redes, afetos e saberes sobre si mesmo, sobre seu entorno, sobre o que mais lhe vier. Como afirma bell hooks, “esse processo de autorrecuperação permite que nos vejamos como se fosse a primeira vez,

pois nosso campo de visão não é mais configurado ou determinado somente pela condição de dominação” (hooks, 2019b, p. 78).

Como se vem percebendo, a narrativa de Zênite Astra lança seus tentáculos emaranhando-se em uma miríade de temporalidades e espacialidades à medida que apresenta suas personagens e as conduz rumo à construção de uma comunidade de afetos que habita a Vila Mathusa. Nesse aspecto, em “boneca e mona”, recorre à narrativa criminal para tratar de violências, transcestralidades, memórias de um Brasil autoritário a partir de um jogo em que nossa protagonista – boneca – ávida leitora de narrativas policiais, de repente vê-se imersa em uma, na qual ela torna-se a detetive. Para tanto, o conto é desenvolvido em cinco grandes sequências narrativas. Na primeira, tem-se a apresentação de Boneca e Mona Monique, nossas protagonistas, duas travestis de vinte e poucos anos que moram juntas. Boneca está em casa lendo sua revista de narrativas policiais quando Mona chega esbaforida, pois acabara de se livrar de um ataque realizado por um homem, comparado, por ela, a um bicho, uma onça que parecia querer matá-la. Enquanto se acalma, somos levadas ao momento em que se conheceram e Boneca tornara-se ora tia, ora mãe de Mona. Já mais tranquilas, as duas refletem sobre os acontecimentos e sua ligação com o desaparecimento de travestis. Embora sempre fossem perseguidas pela polícia, o *modus operandi*, desta vez, era diferente. Inconformadas com a situação resolvem investigar.

sempre foi complicado trabalhar na rua, filha. agora é diferente, monique responde com firmeza. todo mundo vê quando os militares chegam e pegam quem ta fazendo ponto. eles fazem questão que todo mundo veja quem eles jogam dentro do camburão. mas ninguém viu quando a cleide sumiu. nem a jaqueline. nem a tatiana. e elas ainda não voltaram. boneca engole seco. monique continua: eu não acho que a polícia tenha parado, de uma hora pra outra, de ser escandalosa. a gente precisa achar quem te atacou, mona. [...] o que a gente precisa é descobrir quem é esse doido e acabar com isso, garantir que ele não machuque mais ninguém. ela estende a mão para a filha. monique aceita. e como a gente vai fazer isso? boneca passa a língua nos dentes: com a nossa lábia (ASTRA, 2022, p. 34-35).

Na segunda, dá-se início às investigações. As duas dirigem-se a um teatro procurar por informações. Depois de assistirem ao *show* de dublagem da grande Dinah Dinamite, descem até o porão encontrar a velha amiga de boneca. Numa acalorada conversa que vai de bofes e das explorações sofridas até a perseguição policial intensificada pelos militares. Nesse momento abordam o que ocorreu com Mona e o desaparecimento das travestis. Dinah, então sugere que elas procurem uma amiga

jornalista, passando-lhes nome e endereço. Após se abraçarem, nossas detetives seguem caminho. Na terceira, as duas andam pelas ruas da Boca do Lixo quando são abordadas por policiais que pareciam dispostos a fazer de suas vidas um inferno. Entretanto, quando tudo parecia perdido, eis que surge Jorginho, um malandro local, *affaire* de boneca, que as salva da violência policial.

Na quarta, as duas chegam ao local indicado por Dinah e se deparam com uma espécie de reunião clandestina formada por diferentes profissionais, dentre eles jornalistas, gays e lésbicas. Elas enfrentam resistência do grupo até serem expulsas do local. Entretanto, quando estavam saindo, uma pessoa resolve ajudá-las com informações sobre o que estava acontecendo, além de indicar a existência de um certo “bar do triunfo. Para onde se dirigem rapidamente. Na quinta e última parte, elas chegam ao bar que funciona como boate e, gradativamente, desvendam o mistério e descobrem que é o homem misterioso que vem matando as travestis. Mas isso, acaba tendo um custo: “quando chega perto da saída, já estava formada uma algazarra que a impede de passar rapidamente. ela abre caminho com dificuldade e, através da multidão, entrevê o corpo inerte de monique” (ASTRA, 2022, p. 66).

Convém destacar que a escritora elege a narrativa criminal para evocar o que Maurice Halbwachs (2013) chama de memória coletiva ao trazer à tona a vida das travestis no período da ditadura civil militar. Para o sociólogo, a memória coletiva é algo que necessita de uma comunidade afetiva, cuja construção se dá mediante o convívio social que estabelecemos com outras pessoas ou grupos sociais. As memórias de alguém, portanto, nunca são apenas suas ao passo que nenhuma lembrança pode coexistir isolada da comunidade a que estamos inseridos. Em outras palavras, “lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2013, p. 30).

No contexto das pessoas transvestigêneres é construir a história de quem nos antecedeu, cujas lutas ao longo dos regimes de historicidade foram sedimentando o nosso chão: “talvez façam brotar sangue, não o meu, mas o de outras travestis que aqui, muito antes, não resistiram como eu no hoje agora” (LUCAS, 2021, p. xx). Corpas multiplicadas por atraveçamentos de devires de um tempo espiralar que faz desvelar uma transcestralidade latente que nos permite construir comunidade, fazer parentes. Neste conto, a escritora se vale da memória não apenas para expandir o presente, mas

também para criar laços, unir-se aos gritos outros das corpas que existiram e resistiram apesar do mundo, reiterando que “sendo coro, somos mais fortes” (LUCAS, 2021, p. xx).

Para construir vestígios e rastros, o conto traz à cena a vida das travestis durante os anos de 1980, sob o enrijecimento da perseguição policial ocorrida na ditadura civil-militar, principalmente, no que se refere aos grupos marginalizados que atuavam na chamada Boca do Lixo, região formada pelos Campos Elíseos, na Santa Ifigênia e adjacências no centro da cidade de São Paulo. É um período de intensa violência realizada pela ação do Estado. As rondas comandadas pelo delegado José Wilson Richetti integravam um complexo aparato repressivo que desembocará tanto em ações como a Operação Tarântula dedicada, especificamente, na perseguição, prisão e até morte de travestis; quanto na construção de um arquivo especial, empreendido pelo delegado Guido Fonseca entre 1976 e 1977, com informações sobre as travestis, visando facilitar a perseguição¹¹⁶.

a boca do lixo, pensa boneca, o edi da capital – por onde escoam ônibus, filmes e putas, do coração vibrante da estação da luz para o país inteiro. as duas vão descendo as ruas e se entretendo com os cartazes do cinema de rua, especializados em filmes cujos títulos escrachados e apelativos figam aqueles em busca de diversão ou de uma punheta. [...] pegam uma esquina errada, e o engano se faz evidente nos segundos que levam para enxergar uma viatura e ouvir a voz de um alibã. parece disposto a fazer da vida de alguém um inferno. onde os senhores pensam que vão? pergunta o policial. boneca percebe nas suas palavras o júbilo sádico próprio da profissão. não se enganem, por aqui temos leis, diz acariciando o cano do revólver no coldre. eu e minha sobrinha estamos passeando. não tem nada de errado nisso, se você... artigo nº 59 da lei de contravenções penais. qualquer pessoa entregue à ociosidade, estando apta ao trabalho, pode ser detida. me parece que os senhores se encaixam nessa categoria. monique intervém: nós somos trabalhadoras, só estamos aproveitando uma noite de folga. ah, é? e vocês trabalham com o quê? o policial ri. o seu tipo vive da imundície, e ainda tem a pachorra de chamar de trabalho. se você e o seu amigo quiserem continuar aproveitando a noite, vão ter que tirar essas perucas ridículas e limpar o rosto. vamos ver se essa maquiagem sai no soco... ele pega na virilha. ou com porra. boneca dá um passo à frente. se você encostar um dedo na gente... (ASTRA, 2022, p. 50-52).

No entanto, ao mesmo tempo em que o conto faz esse retrato da vida travesti deste período, ele destaca o importante papel político de resistência protagonizado pelas travestis, organizando mecanismos para continuar existindo e resistindo em meio

¹¹⁶ Para aprofundar as questões envolvendo o contexto da Ditadura civil-militar e a população lgbti+ sugiro: VIEIRA, Helena; FRACCAROLI, Yuri. Violência e dissidências: um breve olhar às experiências de repressão e resistência das travestis durante a ditadura militar e os primeiros anos da democracia. In: GREEN, James et al. **História do movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018; QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021 e FONSECA, Guido. **História da prostituição em São Paulo**. São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1982.

as mais variadas formas de violência desenvolvidas pelo Estado. Ali empreendendo movimentos e paisagens fugitivas de *a gente combinamos de não morrer* com suas melodias a vibrar o fato de que a integridade se constitui na aliança. Como defende Mombaça, “que nossos corpos partidos encontram extensão e órgão uns nos outros e nas coisas” (MOMBAÇA, 2021, p. 115). Boneca e Monique conseguem desvendar o esquema que subterraneamente vinha se articulando para acabar com as travestis, envolvendo outras categorias marginalizadas para fazer o trabalho sujo. Um esquema mais profundo no qual a tarântula disseminou-se, espalhando suas longas patas por todos os lugares até mesmo pelos habitantes da Boca do Lixo. Jorginho revelara-se um dos braços da tarântula, uma espécie de sujeito endríago que transformara a morte em mercadoria. Mas o que pode uma corpa travesti diante disso? Sobreviver, resistir, criar frestas... “nesse sentido, o combinado é a realização y o anúncio dessa aliança de guerrilha, desse ajuntamento fugitivo. É uma forma de atravessar a guerra colonial” (LEAL, A., 2021b, p. 192). Seguir articulando o *combinado*.

a lembrança do perfume de jorginho a enoja. quantos homens-onça estão rondando as calçadas da capital? que tarântula tenebrosa é essa, que bota ovos e estende as patas sobre as cidades, como uma tempestade? minha sobrinha, minha filhinha. existe justiça? não, justiça é o nome que os ricos dão à crueldade justificada. não pode chamar atenção, não pode ir presa. precisa esperar a poeira baixar. precisa escolher o caminho que a dor traçou. sou fôlego vai rareando, a vista escurecendo, as pernas vacilam. ela para, cansada como um desejo. olha para o alto. está em frente à casa que já havia visitado antes. testa as chaves no cadeado do portão. sua vista vai clareando lentamente, o cadeado cede, não enxerga nada direito até que vê uma brecha (ASTRA, 2022, p. 66-67).

Ainda nesse processo de construir regimes de historicidade¹¹⁷ outros que permitam fazer comunidade, reivindicando a emergência de uma memória coletiva em oposição a um passado marcado pelo silenciamento, os contos “dinah dinamite” e “vila mathusa” evocam a reconstrução, a vivificação e, conseqüentemente, a ressignificação do passado e de sua importância para se pensar o presente e o futuro, pois, de acordo com Leda Martins, “nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (MARTINS, 2021b, p. 23) em um tempo espiralar no qual presente, passado e futuro se dilatam exprimindo uma apreensão das subjetividades e dos afetos capazes de gerar a presença imanente de uma transancestre que inscreve nas narrativas transvestigêneres uma singular compreensão de si e do nós. Como salienta Isadora

¹¹⁷ Emprego regimes de historicidade a partir da discussão proposta por François Hartog, para quem “um regime de historicidade é apenas uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias” (HARTOG, 2021, p. 11).

Ravena, “falo de um nós que, como no momento do estilhaçamento, encontra-se na desordem, na desorganização” (RAVENA, 2022, p. 29) enquanto potência fabular modos outros de ser e existir no mundo.

Desse modo, em “dinah dinamite”, a partir da narração de Amilton, um jornalista e grande amigo de Dinah Dinamite, somos levadas aos anos da AIDS¹¹⁸ e seu impacto na vida das pessoas LGBTI+. O narrador expõe suas reflexões e angústias enquanto assiste sua grande amiga, estrela das noites paulistas morrer gradativamente em decorrência das complicações da doença. Por um lado, ele se depara com um obituário que aumenta todos os dias com listas de pessoas conhecidas que sucumbem; por outro acompanha de perto o sofrimento da amiga enquanto revela as angústias de quem ainda está vivo frente a iminência cruel da doença. O narrador, então, é atravessado por dois sentimentos: a necessidade de produzir sentido para tudo o que acontece, para as perdas e dores que o dilacera e a certeza de ter algo urgente a dizer, de que as narrativas destas subjetividades precisam ser contadas, uma espécie de tributo a quem no tempo, já não existe. Como diz Chimamanda Adichie, “as camadas da perda fazem eu me sentir fina como um papel” (ADICHIE, 2021, p. 105).

Um aspecto interessante do conto diz respeito ao uso da segunda pessoa¹¹⁹ como voz narrativa. Ao fazê-lo o narrador narra a cena do ponto de vista de uma personagem e escreve como se o leitor fosse essa personagem. Usando o pronome “você”, cria uma intimidade profunda entre quem narra e quem lê. De repente é como se nós encarnássemos a personagem que narra de modo que temos a sensação de que é nossa vida que está sendo contada, são os nossos sentimentos que estão sendo explorados. Ao dirigir-se a um “você” que é ao mesmo tempo protagonista e leitora/leitor, desenvolve-se uma empatia e uma conexão que nos arrasta para a trama. Em outras palavras, vivemos a vida de quem narra como se houvéssemos sucedido a ele. Como consequência, intensifica-se os sentimentos acionados no ato da leitura, pois sentimos que suas angústias, suas incertezas, seus medos e suas dores também são nossas.

¹¹⁸ A epidemia do HIV/AIDS eclode na década de 1980. Os primeiros casos confirmados remontam a 1981 nos Estados Unidos e 1982 no Brasil. Divulgado pela imprensa como uma “peste gay” ou um “câncer gay”, o HIV/AIDS tornou-se um vetor de repatologização das sexualidades dissidentes (QUINALHA, 2022).

¹¹⁹ Para ampliar as discussões sobre o narrador em segunda pessoa ver: BERISTAIN, Helena. **Analisis estructural del relato literário**.: teoría y práctica. Ciudad del Mexico: UNAM/ Limusa, 2002.

algumas pessoas que trabalham nos obituários já estão anestesiadas frente ao espetáculo mundano da condição humana. mas você não. não quando seus olhos fisgam as recorrências e decifram nas entrelinhas uma tragédia maior. alex, 37 anos, solteiro, não deixa filhos. vicente, 43 anos, solteiro, não deixa filhos. carlos augusto, 46 anos, solteiro, não deixa filhos. nelson, 36 anos, solteiro, não deixa filhos. lory, 34 anos, solteira, não deixa filhos. reinaldo, 47 anos, solteiro, não deixa filhos. paulo, 28 anos. caio, 24. fernando, 23. talvez, inclusive essa edição seja uma daquelas que reviram seu estômago pela simples apatia com a qual retratam a aids, tão falada e tão pouco entendida: uma doença que desce dos céus e dança entre os depravados. os jornalistas estão engatinhando na forma de falar sobre o vírus – você não se esquece que até ontem a imprensa a chamava de “peste gay”, o destaque, contudo, ainda é sobre a culpa das pessoas malditas em sua aflição. você já se cansou das brigas na redação, quando percebia a forma, nem sempre sutil, que os outros jornalistas arranjavam de colocar a culpa na conta de quem padece, por sua promiscuidade e predisposição à doença. você sabe que quando há espaço na seção do leitor, o esgoto se abre a céu aberto. fica escancarado que, para a população, se trata de um castigo divino sobre os degenerados (ASTRA, 2022, p. 90-91).

Como se pode observar, ao usar a focalização em segunda pessoa, Zênite Astra logra o efeito de que a leitora/o leitor viva a vida de sua personagem como se fossem um só. Isso ajuda a estabelecer conexão entre as vidas lidas e as vidas vividas. Com isso, sentimos as angústias de uma existência marcada pela iminência da morte ao mesmo tempo em que precisa lidar com as perdas tanto de que conhece; quanto dos desconhecidos conectados pelo fato de pertencerem a uma mesma comunidade. Contudo, essa sensação de perda atrelada ao medo e às incertezas do futuro ganha ainda mais intensidade quando o narrador visita sua amiga no hospital. Entre os momentos em que enfrenta o silêncio branco do hospital e as conversas, discutem sobre a vida como se para se entendê-la verdadeiramente, fosse preciso fazer um acordo com a morte – com a própria e a dos entes queridos.

parece que estou só inventando, dinah, você diz com a voz bastante embargada. e é melhor que esteja mesmo. ela te olha nos olhos. eu acho que você se preocupa em registrar o que passou e ignora que é possível criar um novo indispensável. ela segura sua mão, a pulseira dançando em seu pulso magro e firme. se você estiver procurando nesse seu caderno um nome pra você, sinto muito, mas não vai encontrar. as lágrimas conseguem achar saída e irrompem, caudalosas, você se inclina para abraçar dinah, que chora também. meu anjo, estou cansada. preciso ir. dinah sorri com gentileza; é impossível não sorri de volta. a despedida de vocês é cheia de carinho (ASTRA, 2022, p. 96).

Na madrugada daquele mesmo dia, ele é informado da morte de Dinah, escreve um texto em homenagem, mas é recusado pelo editor. Deixa o obituário na mesa e sai. Na rua, seus pensamentos o levam a repensar sua existência entre a presença constante da morte, a fervilhante vida e a necessidade de ser, de seguir sendo ele. Era hora de deixar

para trás um nome: Amélia, com tudo o que ele significava, para revestir-se de si. Contar a sua própria história, narrar-se como uma política da existência para enfrentar o mundo e suas necropolíticas. O conto enche-se de esperança. A esperança do verbo esperar, de seguir lutando para existir para além dos enquadramentos e das normas, de transformar dor em ação, em potência de vida: “você precisa então contar a sua história, criar suas próprias palavras onde possa morar. no topo da página seguinte, você escreve com letras miúdas e ousadas: *amilton*” (ASTRA, 2022, p. 99). Naquele momento, Amélia abraça quem realmente é, materializado no instante-já em que emerge o nome, seu nome que parece dizer tudo de si.

Também é nessa dinâmica em que invenção de si, formas de viver e modos de ser se articulam para fazer comunidade que se constrói o conto “vila mathusa”. Nele, a emergência de se construir memórias está emaranhada ao ato de envelhecer e, com ele, sedimentar saberes oriundos da caminhada e da luta por sobrevivência. Mais uma vez sustenta-se a importância de narrar-se como elemento importante na construção de uma memória coletiva que alimente as outras/os outros, capaz de contar nossas muitas histórias. Não é à toa que o conto é uma entrevista no qual se têm apenas as respostas dadas pela vó Mathusa, que na juventude era conhecida como Boneca e agora é dona da vila onde mora diversas pessoas transvestigêneres, ao jovem lui.

Em sua fala, vó Mathusa reitera a importância de se contar a própria história para fugir dos perigos das histórias únicas que separam, silenciam e matam. Além disso, traz a discussão em torno do envelhecimento, algo, infelizmente raro em um país no qual a expectativa de vida de uma pessoa transvestigênera não passa dos 35 anos. Envelhecer, como diz a personagem traz medos e incertezas, mas também promove um olhar maduro sobre o presente a partir da caminhada realizada. Ao narrar-se, vó Mathusa desvela as alegrias, as tristezas, as perdas e os ganhos de seguir existindo como ela é. A brecha que ela conseguiu visualizar e colocar em prática foi a importância de se fazer comunidade, consciência de que juntas somos mais fortes. Fazer parentes a partir dos afetos, das dores e das alegrias de sermos nós mesmas, fortalece, ajuda a viver e a sobreviver a um mundo que nega nossa existência, ajuda a não sermos existências inexistentes.

envelheça, por favor, envelheça, mas não se iluda. eu era criança quando peguei medo da velhice. não sei se da velhice ou da morte; naquele momento, era o mesmo fantasma. [...] vivi minha vida achando que não ia ficar velha, e a danada da velhice me pegou de surpresa, é uma das peças que o destino prega. você me desculpa se às vezes eu fico assim meio mórbida. é que quando perdemos alguém da comunidade, isso mexe comigo, a luana muniz se foi no ano passado,

a cláudia celeste nos deixou agora também, a gente segue em frente, mas se acostumar, mesmo, não dá. imagina, que luxo, ficar velha. e travesti envelhece? ô se envelhece. essas poucas que conquistaram a velhice, quando se vão...nossa, parece que morre uma estrela, quando uma travesti morre, morre com ela um planeta inteiro, mas quando uma travesti vive, meu amor...aí é outra história (ASTRA, 2022, p. 141).

O conto encerra reiterando a importância do registro para eternizar memórias tanto individuais quanto coletivas, para formular, produzir e difundir os enunciados de saber que governam e incidem sobre nossas vidas. É atravessar em coro o mundo e o Sistema que insiste em nos distanciar, apagar, limpar, matar. É estarmos na quebra, juntas, uma vez que “as que buscam rotas de fuga podem encontrar peças para a construção de uma *bússola ética*, cujas setas não indicam nem o norte, nem o sul, mas o rastro dos caminhos ancestrais – do futuro e das que já vieram, comprometidas com o destino de criar raízes entre as estrelas” (MOMBAÇA, 2021, p. 132).

Já nos contos “ravi e vita” e “lui ou orfeu”, Zênite Astra constrói o que bell hooks (2020) vai chamar de ética amorosa, propondo a prática do amor como potência para a construção de uma sociedade na qual o pessoal sobrevive por meio da ligação com o coletivo. É o poder de se autoagenciar em meio ao caos, às dores e às transfobias e determinar o autoagenciamento coletivo. Sentir-se amada é também sentir pertencimento. Para hooks (2020), o amor é uma ação, é um ato político que não está dado, é uma construção cotidiana que só terá sentido na ação. Por isso, “para amar verdadeiramente, devemos aprender a misturar vários ingredientes – carinho, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança, assim como honestidade e comunicação aberta” (hooks, 2020, p. 47). Neste sentido, defende Vinicius da Silva, “entendemos o amor enquanto uma experiência que possibilita outros modos de viver menos mortificadores, que constrói e nutre laços afetivos entre nós, através de uma mutualidade sem a qual não há sujeitos” (SILVA, 2021, p. 31).

Assim, em “ravi e vita” somos levadas a acompanhar o cotidiano de um casal transcrito no dia em que fazem aniversário de namoro. Acordamos com as personagens e assistimos aos pequenos gestos que vão construindo e consolidando a vida a dois ao mesmo tempo em que reitera o amor como essa *práxis* que ganha força ao aprendermos que dar e receber mutuamente é um ritual diário. “O amor é uma ação, uma emoção participativa” (hooks, 2020, p. 197). No conto, trilha-se o caminho no qual se aprende a comunicar, a aquietar-se e a ouvir a nós mesmas e ao outro. Neste aspecto,

o amor emerge como um caminho de cura e enfrentamento que fortalece suas lutas existenciais à medida que constituem seu relacionamento.

as tatuagens do corpo dela são o livro de cabeceira dele. conhece de cor todos aqueles traços e, mesmo na penumbra, sentado à beira da cama, consegue adivinhá-los. ravi se lembra que “de cor” significa o que passa pelo coração, e conclui que, sim, a expressão confere. aos poucos, o dia amanhece para dentro do quarto e ilumina vita, que começa o ensaio de acordar. ela se espreguiça, e um feixe de luz que bate bem na vinha que brota de sua mão e desce pelo braço esquerdo. foi uma noite de suar bastante, o que dá uma ótima oportunidade para ele apreciar a namorada como veio ao mundo, inclusive as tatuagens mais escondidas. pensa que ela, na verdade, não está como veio ao mundo, porque viemos a esse mundo sem controle algum. crescer é escolher como tomar conta do próprio corpo (ASTRA, 2022, p. 101).

Na sequência, enquanto saem para caminhar juntas sem rumo definido, já que o caminho a ser percorrido é um encontro de acaso e escolha, o narrador, por meio da analepse, nos leva ao comecinho do relacionamento. O primeiro encontro, a conexão criada, o desejo, a entrega: “naquela noite, na casa de vita, tudo o que queria era erguer pontes, que já tinham se acostumado a queimar. à meia-luz se trocaram, se tocaram, se alternaram, se agarraram, para se entreter e para se entender” (ASTRA, 2022, p. 105). Inicia-se uma relação fundada no crescimento mútuo, no respeito, no cuidado, no afeto e no reconhecimento. Um amor que ultrapassa a dimensão do sentimentalismo a que foi reduzido o amor romântico. Para hooks, “quando nos engajamos num processo de amor-próprio ou de amar os outros, devemos nos mover além do reino do sentimento para tornar o amor real. [...] o amor como uma prática” (hooks, 2020, p. 197).

Como consequência, ravi e vita constroem uma relação na qual decidir amar alguém cria justificativas de valorização da vida a partir da vontade de ficar junto: “ele escolheu ficar, e ela escolheu não fugir, e assim, seguem em sua caminhada de aniversário, virando esquinas a esmo” (ASTRA, 2022, p. 106). Simultaneamente, percebe-se que o amor em sua dimensão prática se dá nas pequenas atitudes quotidianas: acordar junto, fazer café da manhã, lutar contra a transfobia, comunicar sem palavras, ir ao sebo e furto livros, ir ao café onde trabalha a amiga Ika, sentar no banco da praça, sentir prazer em estar junto, partilhando a vida. Compreende-se, portanto, que o amar é uma prática de liberdade. É agir para que possamos ser livres.

ravi pega na mão dela, e as vinhas dos dois braços se encontram, fizeram a tatuagem no primeiro aniversário de namoro, e a cada ano tatuam um pouco mais da planta, crescendo para o alto: a ideia é chegar no coração. vita dá orlando para ravi segurar e abre a bolsa para buscar uma caneta – quer

escrever os nomes deles na primeira página, se distrai por um instante e ravi, ligeiro, enfia uma cartinha dentro do livro furtado (ASTRA, 2022, p. 107).

Por sua vez, em “lui ou orfeu”, voltamos a encontrar Amilton que agora trabalha como faz-tudo e com Lui, seu ajudante. Duas pessoas transmasculinas, forjadas em épocas diferentes, mas que carregam cicatrizes semelhantes. O conto começa com Amilton aguardando Lui na casa da Vó Mathusa, preocupado com a demora do companheiro de trabalho: “é que já são sete e quinze, e a gente ainda tem que passar na casa da ika antes de sair pros outros serviços” (ASTRA, 2022, p. 110). Aqui, desenha-se outra importante possibilidade da experiência de comunidade: a amizade. Segundo Bell hooks, “amizades amorosas nos dão espaço para experimentarmos a alegria da comunidade num relacionamento em que aprendemos a processar todos os nossos problemas, a lidar com diferenças e conflitos enquanto nos mantemos vinculados” (hooks, 2020, p. 165-166).

Enquanto trabalham, eles conversam sobre suas experiências de cada um, tomando como mote a questão da mudança do nome e do uso do nome social. A partir daí evocam dúvidas, incertezas, sofrimentos, mas também conquistas, alegrias e desafios de seguir sendo quem se é em um mundo que nega sua existência: “na minha época nem nome social tinha. ou você falsificava os documentos ou... ou era esse constrangimento nosso de cada dia. lui hesita. você nem sempre foi faz-tudo, né? ouvi dizer que você tem diploma” (ASTRA, 2022, p. 118). Amilton, aos poucos, vai se soltando, fala de seu processo de transição, de como sua masculinidade clandestina intimidava e de como ele abriu mão de tudo para poder existir: “agora eu não tenho que conviver. eles riem. amilton coloca um braço no ombro de lui: mas você é uma boa companhia. tô gostando também. aprendo bastante com você” (ASTRA, 2022, p. 119).

Os dois estabelecem uma relação de amizade e de partilha tanto das experiências de Amilton marcada por outros regimes de temporalidades; quanto das vivências mais contemporâneas de Lui, numa troca que os conecta e os ajuda a seguir criando laços necessários para pertencer. Como salienta bell hooks, “aprender a amar em amizades nos fortalece de formas que nos permitem levar esse amor para outras interações” (hooks, 2020, p. 166). O amor é a condição de reconhecimento e a aliança a condição de existência, convoca a corpa ao aparecimento e combate a precariedade desigual, em busca de uma vida mais vivível.

quando a dinah morreu, foi... foi a última amiga que eu tive por um bom tempo. eu fiquei perdido. as memórias dessa época são todas embaralhadas. amilton segura o cigarro entre os dedos e aponta a praça com ele: eu andava isso tudo mamado, me perdia por essa praça, ficava atormentado com aquela estátua no corrimão da escadaria, que parecia padecer das mesmas dores que eu. me lembro de subir no viaduto e ficar calculando. lui coloca a mão na perna de amilton: e o que te impediu? eu tinha medo que não ia sobrar ninguém pra contar a história dos meus. você precisa saber, pra poder contar pros outros também. ele apaga o cigarro na sola do sapato. sobreviver é um castigo se você não faz nada a respeito (ASTRA, 2022, p. 122-123).

A partilha entre eles leva Lui a colocar em prática uma ideia: registrar as narrativas destas subjetividades que foram resistindo e criando chão para quem veio depois, enfrentando o mundo para tornar-se. Explora-se memórias individuais como mecanismo para a construção de uma memória coletiva capaz de gerar laços, de criar alianças que nos permita combinar de não morrer. Para hooks, “o amor nos permite enfrentar essas realidades negativas de uma forma que eleva a vida” (hooks, 2020, p. 171). A amizade, no conto, permite fazer parentes, assim como o mergulho nas narrativas de sujeitas e sujeitos alimenta a corpa-coro por uma política do porvir fundamentada na confiança, na responsabilidade e no conhecimento ao mesmo tempo em que estabelece as bases para a construção de uma comunidade afetiva e com ela a sensação de finalmente pertencer.

Por fim, convém chamar a atenção para o jogo entre individualidade e coletividade que Zênite Astra estabelece em toda a narrativa desde o título dos contos – basta observar que sete deles recebem como título o nome das personagens, acentuando suas singularidades e apenas no último remete à coletividade ali construída pelas vidas que saltam de um conto a outro. Além disso, a própria estrutura remete-nos à feitura de uma colcha de retalhos, nascida na costura de tecidos diversos cuja tessitura vai dar vida a uma unidade. Aqui, cada conto-tecido, encerra-se em si mesmo, podendo ser lido individualmente, mas que, ao mesmo tempo, entrelaçam-se tecendo a colcha-mundo, em uma espécie de romance. Parafraseando João Cabral de Melo Neto¹²⁰, ela vai tecendo desde a teia tênue de suas personagens uma narrativa que, tecida, constrói essa unidade-mundo da Vila Mathusa. Constrói-se um corpo-coro de singularidades transvestigêneres que consolidam uma dimensão afetopolítica como estratégia para existir e resistir, articulando, para isso, memórias, subjetividades, afetos, modos de ser e existir no mundo. As corpas-afetos tornam-se gestos transformadores de quem somos e

¹²⁰ Faço referência ao poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, presente no livro *A educação pela Pedra* (2008).

do mundo que buscamos, de modo crítico, engajado, potencializador da vida, das transexistencialidades.

Sua transescrita executa um duplo movimento: de um lado fissurando a linguagem ao optar pelo uso das minúsculas na escrita, desmontando as normas lingüísticas da língua que nos oprime; do outro, anuncia a possibilidade de romper o ciclo de perpetuação das dores e das violências rumo a um sentimento de pertencimento evocado no resgate de nossas histórias individuais e coletivas que conjuram nossa transcestralidade e nos permitem fazer comunidade, construir nossos mecanismos de cura e de afeto para além das dores que nos atravessam: “durante a escrita dos contos do livro, tive a preocupação de que a transfobia não fosse protagonista de nenhuma das histórias” (ASTRA, 2021, p. 154-155). O maravilhoso da transescrita de Zênite Astra é que suas narrativas não são apenas contos, nem lições. São abraços que fortalecem, afagam, acolhem, curam, fabulam mundos outros possíveis a partir de uma teia que nunca nos ata, nos sustenta e nos dá esperança. Seus contos são um abraço gigante com as pessoas transvestigêneres do antes, do hoje e, quiçá, do amanhã.



The Joco, 2019

EPÍLOGO

POR UMA POÉTICA TRANSVESTIGÊNERE

*Um corpo mutante se faz em mim.
Um corpo modelado por um laço
Entre minha vontade e expectativas externas.
O meu corpo deve ser exatamente esse,
O que eu não recebera.
O meu corpo deve ser exatamente esse,
O que eu inovoe me insiro.
Eu sou fruto de tudo que me antecede
Mas também sou novidade
Em meio a tudo que me recai.
Finalmente me apresento enquanto um ser inteiro
Rasgo-me, destruo-me, fragmento-me e me construo,
Reencarno-me, crio-me, encontro-me, transcendo-me.
Permaneço em tons de roxo.
Um bicho. Uma. Dúbia. Completa. Um ente. Entidade.
Uma travesti.*

Maria Léó Araruna

A escrita de uma tese realiza-se no jogo de sementeira e recolha por meio do qual vai se estruturando. Desse modo, é chegada a hora de recolher os saberes aqui mobilizados que nos permitiram pensar o que pode uma corpa transformacional transvestigênera ao se apropriar da literatura, entendida como uma ação estético-política, e, dessa forma, mobilizar um conjunto de ferramentas por meio das quais evoca a transescrita como uma travecametodologia de criação literária, cujas reverberações nos permitem falar sobre uma poética transvestigênera, pois, destaca Glória Anzaldúa, “ao mesmo tempo em que escrever e falar funcionam como válvula de escape, também são ações políticas que brotam do impulso de subverter, resistir, educar e promover mudanças” (ANZALDÚA, 2021, p. 152).

Assim, quando pensamos uma literatura de autoria transvestigênera, entendemos que ela é aquela na qual, parafraseando Abigail Campos Leal, nos armamos e nos curamos, escrevendo, mesmo que para curar seja necessário abrir as feridas de novo. Entretanto, “tudo o que escrevo não é mais do que um ato de amor para comigo mesma. [...] Um afeto desajeitado que muitas vezes se assemelha a um golpe, mas é assim que as fêmeas transportam seus filhotes, mordendo a pele do pescoço sem causar dor” (VILLADA, 2018, p. 97-98, tradução nossa)¹²¹. Por isso, na transescrita, a corpa emerge como uma caixa de reverberações cujos sussuros conjuram a corpa como escrita em sua potência de imaginação: a fabulação, por meio da qual é possível imagear, ficcionalizar e friccionar mundos outros possíveis, modos outros de ser e estar no mundo. Ao mesmo tempo em que constrói comunidade, constrói “cuíerlombos de transformação não só das palavras que nos definem, mas de explosão y proliferação das definições que as palavras podem reinaugurar” (NASCIMENTO, T., 2019, 8).

Certamente você deve ter chegado até aqui com uma série de questões: como nossa caminhada percorrida se relaciona com os conceitos de fracasso, de Jack Halberstam e de desorientação, de Sara Ahmed, já que eles parecem ter desaparecidos ao longo do texto? Seria, então, a transescrita uma espécie de escrita transvestigênera, um modo específico de escrever? Por que falar em poética? Não estaríamos reproduzindo com ela as estruturas que nos oprimem? Como desfazer o que fizeram do mundo e de nós? Antes de lhes responder, há algumas coisas que quero mencionar

¹²¹ No original: “todo esto que escribo no es más que un acto de amor para conmigo misma. [...] Un cariño torpe que se parece muchas veces a un golpe, pero así transportan las hembras a sus cachorros, mordiéndoles la piel del cuello sin causarles dolor” (VILLADA, 2018, p. 97-98).

enquanto conectamos os vários fios que constituem essa encruzitrava textual. E quero fazê-lo a partir do poema de Amara Moira... vamos lá?!

EXEGESE
 OEXEGES
 ZOEXEGE
 OZOEXEG
 GOZO.EXE

(MOIRA, 2021, p. 59)

No poema, Amara Moira brinca com a organização gráfico-visual das palavras *exegese* e *gozo*, fazendo uso da fragmentação lexical a partir da qual o vocábulo *exegese*, que significa análise, interpretação ou explicação detalhada de uma obra, texto, palavra ou expressão, vai dando lugar à palavra *gozo* que, no final, se transforma em um arquivo executável de prazer – *gozo.exe*. Com sua construção verbivocovisual, a poeta tanto chama a atenção para o trabalho de leitura e interpretação como um processo prazeroso de desvelamento de sentidos, visto que “quem lê sempre inscreve seu método de leitura, porque ler também é escrever” (LEAL, A., 2021b, p. 17); quanto evoca a ideia de que arquivos executáveis podem conter vírus, um *malware* capaz de contaminar o Sistema. Como aponta Linn da Quebrada, “é da palavra que faço vírus e antídoto. A palavra tem muito poder” (QUEBRADA, 2022, online).

Desse modo, pensamos a transescrita como esse vírus que contamina o sistema literário a partir de dentro. Como nos propõe Wittig (2022), usando a própria linguagem para promover mudanças a partir dela mesma. Por isso “toda obra literária é um Cavalo de Troia” (WITTIG, 2022, p. 108) que soa estranha e inassimilável no início, mas mina, ainda que lentamente, o solo hostil em que foi produzida até irromper, transformando-o. Assim, se por um lado Amara Moira, Bruna Sofia Morsch, Atena Beauvoir e Zênite Astra mobilizam formas literárias já consagradas como a autoficção, a narrativa criminal e o conto; por outro vão promovendo fissuras, fendas seja na maneira de executá-las, seja na abordagem de temas outros, seja na manipulação das palavras como um feitiço. Portanto, quando falo de uma transescrita, falo de uma escrita sobre/feita por/com/a

partir de corpos transvestigêneres; falo de uma miríade de pensamentos, de uma cosmopercepção, de um modo de ser/estar no mundo.

Juntas, na quebra, as corpos transvestigêneres transformam o estilhaçamento de suas existências pelo mundo moderno-colonial cisheteropatriarcal em criação artística que resiste ao aniquilamento. Eis o conjuro realizado por nossas bruxas da palavra que, ao construir uma estética e uma ética encarnada, revelam-se e escondem-se em um movimento de vai-e-volta – revelar, ocultar, revelar, ocultar – que se realiza na penumbra e desvela modos outros de sentir, perceber, lembrar, imaginar, criar, existir. Resistir, então, é criar novas possibilidades, é liberar a vida onde ela está aprisionada, é produzir alternativas, linhas de fuga, experimentações. A transescrita é, pois, uma tecnologia de produção de infinitos.

Sendo assim, se articulo uma poética transvestigênera a partir do encantramento do mundo, refiro-me a uma transescrita que também emerge como máquina de expressão subjetiva que articula forma e conteúdo por meio da qual se constroem lugares de vida. Destarte, pensamos a poética como modos de fazer, estratégias de criação, ou, como defende Lucas Dilacerda (2022), um salto no abismo. Um não-entender com o qual nos relacionamos mesmo assim. Uma poética da relação com aquilo que não entendemos na opacidade. Uma poética como artifício para lidar com o insondável, para dar dizibilidade e visibilidade a mundos outros possíveis. Se a imaginação é um território em disputa, as corpos transvestigêneres reivindicam o direito de ocupá-lo.

Como pudemos perceber ao longo deste trabalho, na poética transvestigênera, a linguagem é um fio que atravessa as corpos e as enlaça. Um feitiço que conecta corpos à medida que ela própria se torna encarnada, pura sensação, desejo e afeto. Em Amara Moira, Bruna Sofia Morsch, Atena Beauvoir e Zênite Astra, a linguagem é feitiço, magia, criação. Por conseguinte, essa poética torna-se um processo de re-erotização da linguagem. De uma linguagem que volta a ser afetiva, delirante, louca, erótica, uma vez que “a invenção de novas possibilidades de vida supõe, portanto, uma nova maneira de ser afetado” (ZOURABICHVILI, 2000, p. 338).

Para Camila Sosa Villada (2022c), a primeira violência a que somos expostas é a da linguagem. No entanto, é na sua apropriação que reside a potência da experimentação, pois está na palavra a capacidade de lembrar, projetar e inventar. Desse modo, ao empregar o pajubá como língua literária; ao desvelar o cotidiano das

transexistências; ao tentar construir transcestralidades, nossas escritoras exercitam sua potência de fabulação que se confunde com uma escrita carregada de afirmação e de vida. A poética transvestigênera, por meio da transescrita, reivindica a possibilidade de ficcionar, de delirar, de fabular, fazendo reverberar o que disse, recentemente, Linn da Quebrada no *podcast Mano a Mano*: “quero inventar histórias de que o Brasil é o país que mais forma travestis astronautas, travestis cantoras. A gente vai criando conforme vai dizendo. Esse é o perigo da palavra. A palavra como feitiço” (QUEBRADA, 2022, online).

Nesse sentido, a transescrita como uma travecametodologia de criação em literatura conjura, como vimos em Amara Moira, Bruna Sofia Morsch, Atena Beauvoir e Zênite Astra, uma fabulação que devolve à imaginação a potência do feitiço, que fabrica infinitos, que faz brotar da nossa corpa-política algo que nos habita e pede passagem: uma escrita que forja expressividade, compromisso, devir, encontro de si, por fim, uma poética transvestigênera, um modo de criar, mas também um modo de ler, uma vez que, ressalta Lina Acácio, “travestis e pessoas trans têm me ensinado a ler o mundo e ensinar a ler o mundo numa forma mesmo de cognição, que não é só uma forma de enxergar, é uma forma de perceber, uma forma de estar no mundo, de respirar, de beber água, de pegar um talher, de sentar-se à mesa, de fazer o que quer que seja” (ACÁCIO *apud* RAVENA, 2022, p. 98). Ela é, portanto, a possibilidade de gerar desterritorializações estéticas e políticas ao mesmo tempo em que a ficção é evocada como ferramenta de experimentação afetiva acerca do mundo e de si mesma. Palavras-carne, palavras-ação.

Convém ressaltar ainda que a transescrita e a poética transvestigênera se dão na fronteira do fracasso e da desorientação, nos termos propostos, respectivamente, por Jack Halberstam (2020) e Sara Ahmed (2019). As corpas transvestigêneras são atravessadas pelas lógicas do fracasso e da desorientação no interior do sistema mundo moderno-colonial cisheteropatriarcal. Contudo, longe de marcar um lugar de imobilismo, esse fracasso e essa desorientação possibilitam a reinscrição de outros modos de fazer e criar. Por isso, ao assumir que é a expressão de uma falha do Sistema, a transescrita volta-se para o impossível, o improvável, para formas vivíveis de uma vida tida antes como não-vivível, redesenhando novas rotas, imaginando novos objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser. A transescrita é política afetiva, palavreira, revolucionária de fortalecer, de criar laços, de construir futuridades, de

desorbitar o paradigma da dor. É refundar nossas próprias práticas, experiências, subjetividades.

Se por um lado, habitar a falha produz feridas; por outro, permite a possibilidade de algo novo, de um porvir, de uma futuridade fluida. Ao fracassar e ao desorientar-se, a experiência transvestigênere de ser e existir no mundo possibilita habitar a fronteira entre vida e arte, teoria e prática, pensar e fazer, alta e baixa cultura, alta e baixa teoria. Assim, a poética transvestigênere abraça a desorientação e o fracasso em toda a sua imperfeição, fazendo delas uma potência de existência, de resistência, de fabulações políticas e de construção de saberes outros.

Por fim, gostaria de realizar uma autodefesa caso seja acusada de mobilizar muitas e diferentes vozes na construção deste trabalho. Como aponta Anzaldúa (2021a), uma coisa fundamental quando se lê ou se escreve, é descobrir, literalmente, onde se está com os pés fincados. No meu caso, conscientemente, finquei-me na fronteira, na encruzilhada, ou melhor, na encruzitrava, de onde realizei meu tráfico-trava de saberes, mobilizando-os conforme me ajudavam a pensar conceitos, categorias analíticas e meus olhares acerca das obras literárias. Por isso, ao invés de me filiar a uma abordagem teórica específica, tornei-me traficante e contrabandeei saberes das filosofias da imanência, dos estudos de gênero, dos transfeminismos, dos estudos trans, dos feminismos, em especial do feminismo negro, dos conhecimentos acadêmicos, mas também, como nos ensina a baixa teoria proposta por Halberstam (2020), dos saberes contra-hegemônicos, não disciplinares e subversivos que se fazem fora da academia, inclusive borrando as margens entre crítica, reflexão, teoria e literatura. Peço desculpas se por acaso isso tenha te desorientado. Mas não te esqueças de que a desorientação nos lança a novas rotas, rompe as caixinhas em que, muitas vezes, somos colocadas, amplia horizontes...

Isso também impacta no apagamento do limiar entre sujeita e objeto de pesquisa. Como travesti me via nas personagens e nas discussões que elas provocavam. Conhecia suas dores e angústias de perto e me sentia tragada por elas. Fiz parentes e imaginei mundos outros possíveis. Une-me a esse corpo-coro no qual meu eu também era um nós, pulsante, ferido, vivo. Também procurei na escrita estratégias de cura, existência e resistência. Então, não estranhe que essa tese também seja o corpo-texto, resultante de minha corpa-política e seu desejo de seguir sendo, de existir e resistir apesar de...



REFERÊNCIAS

Travestis são tépidas árvores

*a dor entre ar-condicionado e as condicionadas
neurotiza as sombras cheiradas dos privilégios.
um sujeito imune à especulação das genitálias
só pode ser articulador do tráfico, não do tédio.*

*o próprio azul dos artefatos, eu os legitimo:
desmonte de objetos ou as abjetas desmontadas?
cada revelação tem o seu preço, eu afirm.
as cores que gritam devem ser emuralhadas.*

*muros verdes e o mundo às vestes de som.
os gritos mutilados não podem aqui entrar
equivoco: ao cobrir-se de concreto bom
a fonte do lamurio é fora, mas vai te penetrar.*

*taí a diferença nefasta entre o produto e as mudadas.
um, o som baixo, mas contínuo, intermitente e insuperável.
enlouquece qualquer pessoa, lacra as depravadas.
o outro, som de corpo barrado, entra interminável.*

*plantas que crescem ao som de música
escolhem descaradas quem irão abraçar.
os ramos se intimidam pro lado das pudicas.
abóbodas se desenvolvem a estufar.*

prejudique uma copa e perderás o gênero dos teus pés.

Dodi Leal

ADICHIE, Chimamanda N. **Notas sobre o luto**. Tradução: Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 139p.

ADICHIE, Chimamanda N. **O perigo de uma história única**. Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 61p.

AGRIMANI, Danilo. **Nicola**: um romance transgênero. Rio de Janeiro: GLS, 1999. 144p.

AHMED, Sara. **Fenomenología queer**: orientaciones, objetos, otros. Traducción: Javier Sáez Álamo. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019a. 261p.

AHMED, Sara. **La promesa de la felicidad**: una crítica cultural al imperativo de la alegría. Traducción: Hugo Sales. Buenos Aires: Caja Negra, 2019b. 464p.

ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/La frontera**. Traducción: Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 2016. 305p.

ANZALDÚA, Glória. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Tradução: tatiana nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021a. 255p.

ANZALDÚA, Glória. **Luz en lo oscuro**. Traducción: Violeta Benialgo y Valeria Kierbel. Buenos Aires: Hekht, 2021b. 362p.

ARARUNA, Maria Léo (org). **Nós, trans**: escrevivências de resistências. São Paulo: LiteraTrans, 2017. 230p.

ARARUNA, Maria Léo. Mercado da arte e cultura LGBTQIA+. **Episódio 05: Culto das Malditas e Maria Léo Araruna**. União Underground Tv, Brasília, 03 fev. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_pfPQFeWIw Acesso em: 10 abr. 2022.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relatório sobre a banalidade do mal. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 337p.

ARRUDA, Lino Alves. **Monstrans**: figurações (in)humanas na autorrepresentação travesti/trans sudaca. 2020. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. 301p.

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de deus e outros escritos**. Tradução: Olivier Dravet. Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. 96p.

ASTRA, Zênite. Entrevista. [Entrevista concedida a] Amara Moira. **Revista Puñado**, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 152-157, nov. 2021.

ASTRA, Zênite. **Vila Mathusa**. São Paulo: Incompleta, 2022. 144p.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. 381p.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 488p.

BEAUVOIR, Atena. **Contos transantropológicos**. Porto Alegre: Editora Taverna, 2018a. 174p.

BEAUVOIR, Atena. **Literatura, poesia e transantropologia**. [Entrevista concedida a] Newton Silva. Programa Papo Selfie, #5, Porto Alegre, 12 set. 2018b. 1 vídeo (6min 57). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIjhQtesqrk> Acesso em: 20 nov. 2022.

BEAUVOIR, Atena. **Medusas, Perseus e Literatura Brasileira**. Literatura RS, Porto Alegre, 15 maio 2019. Disponível em: <https://literaturars.com.br/2019/05/15/atena-beauvoir-medusas-perseus-e-literatura-brasileira/> Acesso em: 15 jan 2023.

BEAUVOIR, Atena. **Filosofia e Transantropologia**. Conversas tremulantes, organizadas pelo FILJEM e pelo NEPEI, Universidade Federal de Santa Maria. Canal NEPEI UFSM. Santa Maria/RS, 07 ago. 2020, 1 vídeo (55 min 40). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x3lFXX77hPg&t=2901s> Acesso em: 10 jan. 2023.

BEAUVOIR, Atena. **Contos transantropofágicos**. Porto Alegre: Editora Nêmesis, 2021. 55p.

BENEVIDES, Bruna G. O paradoxo entre pornô e o assassinato de pessoas trans no Brasil. In. BENEVIDES, Bruna G; NOGUEIRA, Sayonara Naider B. (org.). **Dossiê dos assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular/ANTRA/IBTE, 2021. p. 81-84.

BENEVIDES, Bruna G; NOGUEIRA, Sayonara Naider B. (org.). **Dossiê dos assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular/ANTRA/IBTE, 2021. 136p.

BOLA, J.J. **Seja homem**: a masculinidade desmascarada. Tradução: Rafael Sepuldar. Porto Alegre: Dublinense, 2020. 176p.

BOURCIER, Sam. **Homo in.corporated**: o triângulo e o unicórnio que peida. Tradução: Marcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições: Crocodilo Edições, 2020. 288p.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 431p.

BRAIDOTTI, Rosi. **Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade**. Traducción: Gabriela Ventureira y Maria LuisaFeminías. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004. 240p.

BRAIDOTTI, Rosi. **Sujetos nómades**: corporización y diferencia sexual em la teoría feminista contemporánea. Traducción: AlciraBixio. Buenos Aires: Paidós, 2000. 255p.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Eclipse**: livro catálogo. Curadoria: Bernardo Mosqueira. Nova York: Center for Curatorial Studies at Bard College (CCS Bard), 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: N-1 Edições, 2022. 112p.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 287p.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 198p.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da subjetivação. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 208p.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Tradução: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a. 288p.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b. 266p.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. Tradução: Verônica Daminelli e Daniel Yago. São Paulo: N-1 Edições: Crocodilo Edições, 2019. 400p.

BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Tradução: Carla Rodrigues (org.) Belo Horizonte: Autêntica, 2021. 254p.

CABRAL, Raíssa Éris G. **Abrindo os códigos do tesão**: encantamentos de resistência entre o transfeminismos pós-pornográfico. 2015. 111p. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2018. 160p.

CARVALHO, Renata. **Corpo**: sua autobiografia. Direção: Cibele Appes e Renata Carvalho. Roteiro: Renata Carvalho. Projeto Desmontagem/SESC. São Paulo: Fuzuê Filmes, 2020. 1 vídeo (41min).

CARVALHO, Renata. **Manifesto transpofágico**. São Paulo: Casa 1/Editora Mostra, 2021. 98p.

CASANOVA, Pascale. La literatura como mundo. **New Left Rewiw Español**, Madrid, n.31, p.66-83, mar./abr. 2005.

CHAVES, Leocádia Aparecida. **A escrita autobiográfica trans como estratégia de resistência e organização**: vaga-lumes na escuridão de nosso tempo. 2021. 155f. Tese (Doutorado em Literatura), Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Tradução: Natália Guerellus e Raíssa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. 109p.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 303p.

CURIEL, Ochy. **La nación heterosexual**. Bogotá: Brecha Lésbica, 2013. 199p.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. 207p.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos e o esgotado**. Tradução: Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 112p.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In: Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 11-17.

DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. *In: Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 122-130.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. Tradução: GT Deleuze-12. São Paulo: Editora 34, 2017. 428p.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? *In: Dois regimes de loucos*. Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 332-343.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010. 272p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs v. 03**. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. 136 p.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 118p.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução: Márcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições, 2016. 128p.

DESPENTES, Virginie. Prefácio. *In: PRECIADO, Paul B. Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 11-17.

DILACERDA, Lucas. **Poéticas da curadoria: crítica e clínica**. Curso Curadoria e Crítica em arte contemporânea. LEFA, Fortaleza, 13 set. 2022. Notas de aula.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 122p.

EAGLETON, Terry; BEAUMONT, Matthew. **A tarefa do crítico**. Tradução: Matheus Correia. São Paulo: Unesp, 2010. 276p.

- ESTEBAN, Mari Luz. **Antrpología del cuerpo**. Barcelona: Bellaterra, 2008. 264p.
- ESTEBAN, Mari Luz. Cuerpos y políticas feministas. In: Jornadas feministas estatales Granada 30 años: después, aquí y ahora, 2009, Madrid. **Anais**. Madrid: Cordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, 2009.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à autoapresentação da mulher negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**. Brasília, ano 01, n.01, p.52-77, set. 2005.
- FAVERO, Sofia. **Pajubá-terapia**: ensaios sobre a cisnorma. Porto Alegre: Nemesis, 2020. 132p.
- FAVERO, Sofia. **Psicologia suja**. Salvador: Editora Devires, 2022. 230p.
- FERNANDES, Carlos Eduardo A; SCHNEIDER, Liane. **Personagens travestis nas narrativas brasileiras do século XXI**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2017. 210p.
- FERREIRA, Luna Souto. **Mem(orais): poéticas de byxa travesty preta sem cortes**. Bragança Paulista: Urutau, 2019. 74p.
- flores, valeria. **Desmontar la lengua del mandato, criar el lengua del desacato**. Santiago do Chile: CUDS; Editorial Montes, 2014. 58p.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In. **Ditos e escritos III**: estética. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2015. p. 264-298.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In. **Ditos e Escritos V**: ética, sexualidade, política. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 141-157.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021. 431p.
- FREITAS, Daniela Silva de. Slam resistência: poesia, cidadania e insurgência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 59, p.01-15, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182020000100304 Acesso em: 19 mar 2021.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, 254p.
- GOMES, Ângela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004. 380p.
- GUIMARÃES, Isaac; RODRIGUEZ, Yná Kabe. **Exposição transfuture**. 2021. Disponível em: <https://www.transfuture.etc.br/transfuture>. Acesso em: 28 dez. 2022.
- HABIB, Ian Guimarães. **Corpos transformacionais**: a transformação corporal nas artes da cena. São Paulo: Hucitec, 2021. 412p.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução: Bhuvi Libanio. Recife: Cepe, 2020. 258p.

HALBERSTAM, Jack. Temporalidade *queer* e geografia pós-moderna. Tradução: Roney Gusmão. In. **Revista Periodicus**, Salvador, n. 18, v. 1, p. 282-305, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/52559> Acesso em: 25 jan. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013. 180p.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2016. 260p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020. 64p.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Tradução: Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017. 120p.

HARAWAY, Donna J. **Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno**. Traducción: Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019. 368p.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Tradução: Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. In. SPILLERS, Hortense J et al. **Pensamento negro radical**. São Paulo: Crocodilo; N-1 Edições, 2021. p. 105-126.

HOMEM, Pedra. **Ser/tão y serpente. ABEBE: caixas pretas**, Série Pandemia. São Paulo: N-1 Edições, 2021. 34p.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019a. 356p.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução: Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019b. 380p.

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2019c. 448p.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020. 272p

hooks, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. Tradução: Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022. 284p

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução: Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 359p.

IMARISHA, Walidah; BROWN, Adrienne M. (ed.) **Octavia's Brood**: science fiction stories from social justice movements. Oakland: AK Press, 2015. 285p.

IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. Tradução: Jota Mombaça. **Revista Ponto Virgulina**, Edição temática #1: afrofuturismo. p. 254-262, 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. (org.) **Transfeminismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015. 206p.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Femicídio de mulheres trans e travestis: o caso de Laura Vermont. In. PRADO, Débora; SENEMATSU, Marisa (org.). **Femicídio**: #invisibilidademata. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2017. p. 71-82.

JESUS, Jaqueline Gomes de. O banquete nos unir. In. BEAUVOIR, Atena. **Contos transantropofágicos**. Porto Alegre: Editora Nêmesis, 2021. p. 5-6.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248p.

LAURETIS, Teresa de. **Alicia yo no**: feminismo, semiótica, cine. Traducción: Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. 295p.

LE GUIN, Úrsula K. **Discurso National Book Award 2014**. Tradução: Ana Cristina Rodrigues. 31 mar. 2018. Disponível em: <https://medium.com/especulativa/o-discurso-de-ursula-k-le-guin-no-national-book-award-de-2014-5d5f13c9f829> Acesso em: 10 out. 2021.

LE GUIN, Úrsula K. **A teoria da bolsa de ficção**. Tradução: Luciana Chierigati e Vivian Chierigati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021. 48p.

LEAL, Abigail Campos. **Escuirendo**: ontologias poéticas. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020. 120p.

LEAL, Abigail Campos. Me curo y me armo estudando: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete y trans. In. PELBART, Péter P; FERNANDES, Ricardo M. (org.). **Pandemia Crítica: outono 2020**. São Paulo: N-1 Edições; Edições SESC, 2021a. p. 303-308.

LEAL, Abigail Campos. **Ex/orbitâncias**: os caminhos da deserção de gênero. São Paulo: GLAC Edições, 2021b. 216p

LEAL, Abigail Campos. Os sopros da res: o problema do sufocamento na ontologia colonial y a imaginação radical preta. **Kuir**, Berlin, 2021c. Disponível em: <https://www.kuirpoetry.com/articles/the-sights-of-res-the-problem-of-suffocation-in-colonial-ontology-and-the-black-radical-imagination> Acesso em: 15 nov. 2022.

LEAL, Dodi. **Luzvesti**: iluminação cênica, corpomídia e desobediência de gênero. Salvador: Devires, 2018. 100p.

LEAL, Dodi T. B. Fabulações travestis sobre o fim. **Conceição**, Campinas, v.9, p.1-22, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/8664035>. Acesso em 19 jul. 2021.

LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. São Paulo: Hucitec, 2021a. 303p.

LEAL, Dodi. A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias anticistêmicas da pandemia. In. PELBART, Péter P; FERNANDES, Ricardo M. (org.). **Pandemia Crítica: inverno 2020**. São Paulo: N-1 Edições; Edições SESC, 2021b. p. 78-86.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Editora Malagueta: campo literário e identidade lésbica. **Cerrados**, Brasília, n. 32, ano 20, p. 387-406, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25962/22803> Acesso em: 15 mar. 2021.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Transitar para onde? Monstruosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 20, v. 2, p. 559-568, maio/ago. 2012.

LIMA, Carlos Henrique L. **Linguagens pajubeyras**: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade. Salvador: Devires, 2017. 236p.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Florianópolis: Edufsc, 2014. 336p.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 237p.

LORDE, Audre. **Sou sua irmã**: escritos reunidos. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Ubu, 2020. 224p.

LORDE, Audre. **Zami**: uma nova grafia do meu nome – uma biomitografia. Tradução: Lubi Prates. São Paulo: Elefante, 2021. 464p.

LUCAS, Maria. Prótese de proteção. **Serrote**, São Paulo, n. 35-36, p. 5-15, nov. 2020.

LUDMER, Josefina. **Clases 1985**: algunos problemas de teoría literária. Buenos Aires: Paidós, 2015. 345p.

MACHADO, Thati. **Singular**. Florianópolis: Qualis, 2018. 286p.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A grande atração. In. DAMATA, Gasparino. **Histórias do amor maldito**. Rio de Janeiro: Record, 1968. p. 203-211.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 202p.

MAINGUENEAU, Dominique. Auteur et image d'auteur en l'analyse du discours. **Argumentation et analyse du discours**, Tel-Aviv, n.03, p. 1-18, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aad/660> Acesso em: 15 jun. 2021.

MANO A MANO: **Linn da Quebrada**. Entrevistada: Linn da Quebrada. Entrevistador: Mano Brown. São Paulo: Spotify Studios, 10 nov. 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Xae5buumHI&t=447s> Acesso em: 25 fev. 2023.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no jatobá. São Paulo: Perspectiva: Belo Horizonte: Maza, 2021a. 256p.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b. 256p.

MEIZOZ, Jérôme. Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor. Traducción: Juan Zapata. In: ZAPATA, Juan (Comp.). **La invención del autor**: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014. p. 85-96.

MEIZOZ, Jérôme. Escribir es entrar en escena: la literatura en persona. Traducción: Juan Zapata. **Estudios**, Caracas, v.21, n.42, p.253-269, enero-jul. 2016. Disponível em: <https://orbi.uliege.be/handle/2268/202915>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. 252p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. 192p.

MESQUITA, Ana C. Apresentação. In. WOOLF, Virgínia. **Diário I**: 1915-1918. Tradução: Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2021. p. 5-18.

MILLER, Gustavus H. **Dicionário dos sonhos**. Tradução: Fernanda Lizardo. São Paulo: Darkside, 2022. 480p.

MOIRA, Amara. Sobre as criações que envolvem uma narrativa travesti. Entrevista concedida a Igor Gomes. **Suplemento Pernambuco**, Recife, n. 132, p. 6-7, 01 fev. 2017.

MOIRA, Amara. Sobre aquele “monstruoso corpo de delito”: um amplo panorama de personagens transexuais na literatura brasileira. **Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife, n. 154, p. 18-19, dez. 2018a. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2198-monstruoso-corpo-de-delito-personagens-transexuais-na-literatura-brasileira.html> Acesso em: 14 fev. 2021.

MOIRA, Amara. Orelha do livro. NESCHLING, Pedro Henrique. **Supernormal**. São Paulo: Paralela, 2018b.

MOIRA, Amara. Transgressões da primeira autora trans: uma análise das várias fases da literatura pioneira feita por Ruddy Pinho. **Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife, n. 144, p. 4-5, fev. 2018c. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2041-transgressoes-da-primeira-autora-trans.html> Acesso em: 24 jan. 2021.

MOIRA, Amara. Nas mãos dela, a literatura se fez trans: sobre princesa, potente relato autobiográfico feito por uma mulher transexual. **Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife, n. 151, p. 4-5, set. 2018d.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse pura**. São Paulo: Hoo editora, 2018e. 192p.

MOIRA, Amara. Entrevista. Entrevista concedida a Naná DeLuca e Caio Jade Puosso. **Revista Crioula**, São Paulo, n.24, p. 246-249, jul./dez. 2019a.

MOIRA, Amara. Inventando histórias: posfácio. In: JOMAKA. **Coletânea Academia TransLiterária**. Belo Horizonte: Marginália, 2019b. p. 147-151.

MOIRA, Amara. Literatura que se transfaz. In. ASTRA, Zênite. **Vila Mathusa**. São Paulo: Incompleta, 2022. p. 9-10.

MOIRA, Amara. **Literatura se transfaz**. Curso Estéticas travestis: crise, colapso e pensamento. 24 ago. 2021a. Notas de aula.

MOIRA, Amara. **Live Neca – Amara Moira e Marcelino Freire**. O sexo das palavras projetos editoriais, 21 jun. 2021b, vídeo (1h08min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ejsij09inJo&t=953s> Acesso em: 24 jun. 2022.

MOIRA, Amara. **Neca + 20 poematos travessos**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2021c. 64p.

MOIRA, Amara. **As línguas do Brasil** – mesa com Amara Moira, Julie Dorrico e Geovani Martins [dia internacional da língua portuguesa]. Museu da língua portuguesa, 05 maio 2021d, 1 vídeo (1h15min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Knz-NA5JMtW&t=3311s>. Acesso em: 25 jun. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** Monstrx erratik, 06 jan. 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> Acesso em: 30 jan. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **Facas para uma travessia**. [entrevista concedida ao] Grupo de pesquisa e extensão África nas Artes (CAHL/UFRB). Conferência Ecos do Atlântico Sul, Salvador/Ba, 24 abr. 2018, 5 vídeos (média de 06min por vídeo). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDROBbUuWit1u1fbJWK63_NGEfD_2ZPav. Acesso em: 08 jan. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 144p.

MORSCH, Bruna Sofia. **Van Ella Citron**. Joinville : Micronotas, 2017. 160p.

MORSCH, Bruna Sofia. Escritora em ofício, mulher em descargo. **La Pecera**, año 21, Mar del Plata, 2018. Disponível em: <https://www.lapecerarevista.com/bruna-morsh>. Acesso em: 04 jun. 2021.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications**: queers of color and the performance of politics. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1999. 248p.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021. 192p.

NASCIMENTO, Tatiana. Cuir lombismo literário: poesia negra LGBTI desorbitando o paradigma da dor. **Rexistir: caixa pandemia amarela**. São Paulo: N-1 Edições, 2019. 15p

NOËL, Sophie. **La edición independiente crítica**: compromissos políticos e intelectuales. Traducción: Estela Consigli. Villa Maria: Eduvim, 2018. 212p.

ORTHOFF, Silvia. **O fantasma travesti**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. 171p.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2021. 324p.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. Sobre infinitudes e teatralidades desejanter de festa. **Ephemera**: Dossiê po-éticas pretas de [re] existências, Ouro Preto, v.3, n.6, p. 61-72, set./dez. 2020.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo**: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: Annablume, 2009. 264p.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017. 64p.

PORTO, Alexandre Vidal. **Sérgio Y vai à América**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 181p.

PRADA, Monique. **Putafeminismo**. São Paulo: Veneta, 2018. 108p.

PRADO, Noá Araújo. Travamantra: entre o solo da comunicabilidade e a experiência da desorientação. In: BOTRUCE, Débora; FELICE, Fabrício; RODRIGUES, Ricardo (org.). **Orifícios políticos**. São Paulo: Gosto duvidoso, 2020. p. 189-203.

PRECIADO, Paul B. Si la escritura no es una arma, estamos perdidos. Entrevista concedida a Sara Malagón Llano. **El Espectador**, Bogotá, 04 fev. 2014. Disponível em: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/si-la-escritura-no-es-un-arma-estamos-perdidos> Acesso em: 03 fev. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2017a. 224p.

PRECIADO Paul B. Cartografias queer: o flaneur perverso, a lésbica topográfica e a puta multicartográfica ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n.17, p.01-32, jan. 2017b. Disponível em: <https://performatus.com.br/autores/paul-b-preciado/>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2018a. 448p.

PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. Tradução: Bryan Willian. **Periódicus**, Salvador, nº08, v.01, p. 20-31, 2018b. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686> Acesso em: 25 jan. 2021.

PRECIADO, Paul B. Transfeminismo. **Caixa Pandemia Laranja**. São Paulo: N-1 Edições, 2018c. 30p.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução: Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira. In. HOLLANDA, Heloisa B. de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. 317p.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**. Tradução: Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. 90p

QUEBRADA, Linn da. Ser ou não ser essa não deveria ser a questão. In. LEAL, Dodi. **De trans pra frente**. São Paulo: Patuá, 2017. p. 27.

QUEBRADA, Linn da. **Terrorismo de gênero significa ter a minha música como arma apontada para a minha cabeça**. [Entrevista concedida a] Núria R. Pinto. Rimas e Batidas, [s.l], 02 mar. 2018a. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/linn-da-quebrada-terrorista-genero-significa-ter-minha-musica-arma-apontada-minha-propria-cabeça/> Acesso em: 10 jul. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **Bixa travesty**. Direção: Cláudia Priscilla e Kiko Goifman. São Paulo: PaleoTv, 2018b. 75min, som, color.

QUEBRADA, Linn da. Fissura. **ABEBE: Caixa Pretas**, Série Pandemia. São Paulo: N-1 Edições, 2021a. 42p.

QUEBRADA, Linn da. **Utilizo muito a palavra como feitiço**. [Entrevista concedida a] G.G Albuquerque. Revista Continente, edição 250, Recife, 01 out 2021b. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/250/rutilizo-muito-a-palavra-como-feiticor> Acesso em: 09 ago. 2022.

RADI, Blas. Políticas del conocimiento: hacia una epistemología trans*. In. SEOANE, Mariano López. **Los mil pequeños sexos**: intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades. Sáenz Peña: UNTREF, 2019. 448p.

RANCINIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Eixo Experimental; Editora 34, 2009. 72p.

RAVENA, Isadora. **Sinfonia para o fim do mundo**. Fortaleza: LAC, 2020. 40p.

RAVENA, Isadora. **Por travecametodologias de criação em arte contemporânea**. 2022. 201f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Cultura e Artes, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022a.

RAVENA, Isadora. **Arte e travestilidade**. Masterclass. Centro Dragão do Mar. Fortaleza, 01 fev. 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtKYjLlNaMc> Acesso em: 12 abr. 2022.

RAVENA, Isadora; DILACERDA, Lucas. Como cortar o mundo com delicadeza? Ensaio Visual. **WrgWrg Magazine**, online, n.19, 05 dez. 2020. Disponível em: <https://wrongwrong.net/artigo/como-cortar-o-mundo-com-delicadeza>. Acesso em: 12 jul. 2021.

RICH, Adrienne. **What is found there**: notebooks on poetry and politics. New York: W.W Norton &Company, 2003. 345p.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 1198p.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019. 438p.

ROJZMAN, Núria Peist. El proceso de consagración em el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. **Matéria**, Barcelona, n.5, p.17-43, 2005. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/11375/14154>. Acesso em: 10 abr. 2021.

RUCOVSKY, Martín Adrian de Mauro. **Cuerpos en escena**: materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado. Barcelona: Editorial Egales, 2016. Edição Kindle.

RUFFEL, Lionel. **Qu'est-ce que le contemporain?** Revue Vox Poétique, Paris, 2010. Disponível em: [Lionel Ruffel: Qu'est-ce que lecontemporain? \(vox-poetica.org\)](https://www.vox-poetica.org/). Acesso em: 04 maio 2021.

RUFFEL, Lionel. Zum-zum-zum: estudo sobre o nome contemporâneo. **Celeuma**, São Paulo, v.2, n.4, p.03-23, maio 2014. Disponível em: [Zum-Zum-Zum: estudo sobre o nome contemporâneo | Celeuma \(usp.br\)](https://www.celeuma.usp.br/) Acesso em: 10 maio 2021.

SANTA, Everton Vinicius de. El yo-autor-escriptor contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.52, p.80-101, set/dez 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n52/2316-4018-elbc-52-00080.pdf> Acesso: 10 abr. 2021.

SANTIAGO, Silviano. Meditações sobre o ofício de criar. *In. Ensaios ontológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013. p. 158-163.

SANTIAGO, Silviano. Diante da porta aberta. *In. Stella Manhattan*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 09-12.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014. 62p.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2015. 830p.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: na introduction. New York: Routledge, 2020. 382p.

SEABRA, carú de Paula. **Ynunda(ção)**: (um conjuro). Uberlândia: O sexo da palavra, 2022. 88p.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016. 220p.

SHOCK Susi. **Entrevista** concedida a Helena Vieira. 9ª FLI: Heranças, presenças e horizontes, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ch1QRfK-Ruw>
Acesso em: 30 jan. 2023.

SHOCK, Susi. **Crianzas**. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2016. 60p.

SHOCK, Susi. **Hojarascas**. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2017. 32p.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. 360p.

SILVA, Vinicius. **Fragmentos do porvir**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021. 168p.

SILVESTRE, Emerson. O fantasma travesti: uma rapsódia queer. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 39-52, 2020. DOI: 10.5007/2175-7917.2020v25n1p39. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2020v25n1p39>. Acesso em: 23 fev. 2021.

SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre a política da vida. Rio de Janeiro: Marula, 2020. Edição Kindle.

SIMPSON, Keila. **Por que(m) lutávamos em 1995?** Do enfrentamento da epidemia da Aids à reivindicação de um espaço na política institucional [mesa-redonda]. VII Encontro Regional de travestis e transexuais do Triângulo Mineiro. Uberlândia: UFMG, 2016.

SOARES, Luiz Henrique Moreira; VALE, Rosiney Aparecida. Lopes do. Ela é amapô de carne, osso e palavras: personagens travestis no romance brasileiro contemporâneo. **Revista do Instituto de Políticas Públicas de Marília**, Marília/SP, v.3, n.1, p.79-96, jan./jun. 2017. DOI: 10.33027/2447-780X.2017.v3. n. 107. p. 79. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/RIPPMAR/article/view/7391> Acesso em: 12 jan. 2021.

SOLER, Elena Losada. Patrícia Melo: “novela de favela” y novela criminal. **Abriu: Estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal**, Barcelona, nº03, p. 9-27, 2014. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2014.3.1> Acesso em: 13 set. 2022.

SOLER, Elena Losada. Matar con un lápiz: la novela criminal escrita por mulheres. **Lectora: revista de dones i textualitat**, Barcelona, nº 21, p. 9-14, 2015. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/105.000002458> Acesso em: 13 set. 2022.

SOLER, Elena Losada. Representações da violência em A guerra dos bastardos de Ana Paula Maia. **Estudos de Lit. Brasileira Contemporânea**, nº 50, p. 138-156, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10172> Acesso em: 13 set. 2022.

SOMERS-WILLET, Susan B. A. Slam poetry and cultural politics of performing identity. **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, v.38, n.1, p. 51-73, 2005.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 346-367.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução: Grupo de estudos espinosanos. São Paulo: Edusp, 2018. 600p.

SPRINKLE, Annie. **Post-porn modernist**. San Francisco : Cleis Press, 1998. 160p.

STRYKER, Susan. (De)Subjugated knowledges: an introduction to transgender studies. In. STRYBER, Susan; WHITTLE, Stephen. **The transgender studies reader**. New York: Routledge, 2006. p. 1-17.

STRYKER, Susan. Transgender studies today. Entrevista concedida a Petra Dierkes-Thrun. **The Boundary2 – editorial collective online**, 20 ago. 2014. Disponível em: <https://www.boundary2.org/2014/08/transgender-studies-today-an-interview-with-susan-stryker/> Acesso em: 25 mar. 2021.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura**. Tradução: Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013. 471p.

TRANSRESPECT VERSUS TRANSPHOBIA WORLDWIDE. **TMM Update Trans Day of Remembrance 2022**. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2022/> Acesso em: 16 nov. 2022.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Barcelona: Melusina, 2010. 238p.

VALENCIA, Sayak. Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género. **Revista E-misférica**, New York, nº 82, 2011. Disponível em: <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-82/triana>. Acesso em: 22 set. 2022.

VALENCIA, Sayak. El transfeminismo no es um generismo. **Pléyade: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales**, n. 22, p. 27-43, jul./dic. 2018.

VIEIRA, Helena; BAGAGLI, Bia P. Transfeminismo. In. HOLLANDA, Heloisa B de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 343-378.

VILLADA, Camila Sosa. **El viaje inútil: trans/escrituras**. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2018. 116p.

VILLADA, Camila Sosa. Escribir y tirar arañazos. [Entrevista concedida a] Hinde Pomeranec. **Revista Nueva Sociedad**, Buenos Aires, n. 300, p. 140-148, jul./ago. 2022a.

VILLADA, Camila Sosa. Con mis cuentos intento demostrar de qué clase de veneno está hecha mi escritura. [Entrevista concedida a] Rebeca Yanke. **El Mundo** – diário online, sección literatura, Madrid, 14 mar. 2022b. Disponível em: <https://amp.elmundo.es/cultura/literatura/2022/03/14/622df86521efa0671c8b4578.html> Acesso em: 15 ago. 2022.

VILLADA, Camila Sosa. A esquerda também é transfóbica. [Entrevista concedida a] Valmir Maratelli. **Revista Veja**, São Paulo, 27 nov. 2022c. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/a-esquerda-tambem-e-transfobica-diz-a-argentina-camila-sosa-villada/> Acesso em: 24 fev. 2023.

WAYAR, Marlene. **Travesti: una teoría lo suficiente buena**. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2018. 128p.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Tradução: Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. 141p.

WOOLF, Virgínia. **Um quarto só seu**. Tradução: Júlia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 240p.

ZAPATA, Juan: Introducción. In: ZAPATA, Juan (Comp.). **La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral**. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014. p. 17-30.

ZIGA, Itziar. **Devir cachorra**. Tradução: Beatriz R. Guimaraes Barboza e Maria Bárbara Florez. São Paulo: Crocodilo; N-1 Edições, 2021. 176p.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível: sobre o involuntarismo na poética. In. ALLIEZ, Éric (org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação de tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 333-355.

PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS

Epígrafes

ARARUNA, Maria Léo. **Bricolagem travesti**. Brasília: Padê Editorial, 2019.

CABRAL, Raíssa Éris Grimm. **Sapa profana**. Brasília: Padê Editorial, 2018.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Como eu não dancei. **ABEBE: Caixa Pretas**. Série Pandemia. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

LEAL, Dodi. **De trans pra frente**. São Paulo: Patuá, 2017.

O QUE PODE UM CORPO SEM JUÍZO. Intérprete: Jup do Bairro. Composição: Jup do Bairro e Felipa Damasco. In. **EP: Corpo sem juízo**. São Paulo: Record, 2020.

SALU, Diana. **Profecias**. no Instagram: @diana.salu.

SHOCK, Susy. **Realidades**: poesia reunida. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2020.

Capa e folha de rosto dos capítulos



Duas rosas [2019]. Ilustração feita pela quadrinista e ilustradora transvestigênera brasileira **The Joco**. Disponível em: [instagram.com/thejocoart](https://www.instagram.com/thejocoart).

ANEXOS



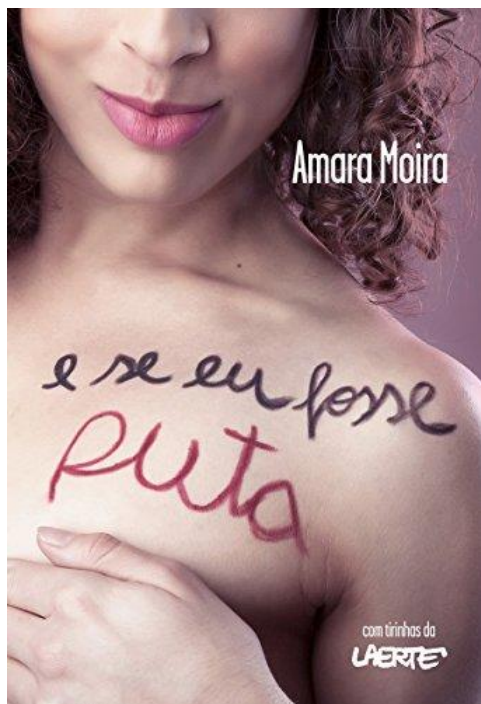
The Joco, 2019

*Ao longo da vida enfrento uma guerra a cada dia:
Tive algumas vitórias, sofri bastantes derrotas,
Porque sou das poucas pessoas que conhecem
à glória de erguer-se das cinzas.*

*Sim, carrego muitas cicatrizes, deram-se várias marcas
Assim caminho pelo mundo
Nasci nem deserto, aprendi a sentir o cheiro da secura,
O gosto das cinzas,
E o olor da chuva na terra vermelha.
Cresci vagando entre o mar e a capital.
Sou uma cria do mato
Que andou sobre mármore e escalou árvores.*

*Não sou autossuficiente,
mas com as plantas aprendi a cavar:
fragmentei a aridez do estranhamento,
a noite do preconceito,
o esgoto da repulsa,
o deserto do desdém
e as chamas do ódio.*

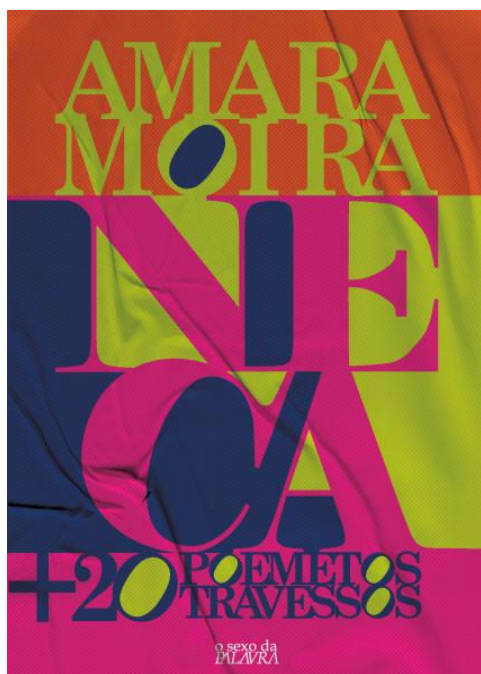
Jaqueline Gomes de Jesus



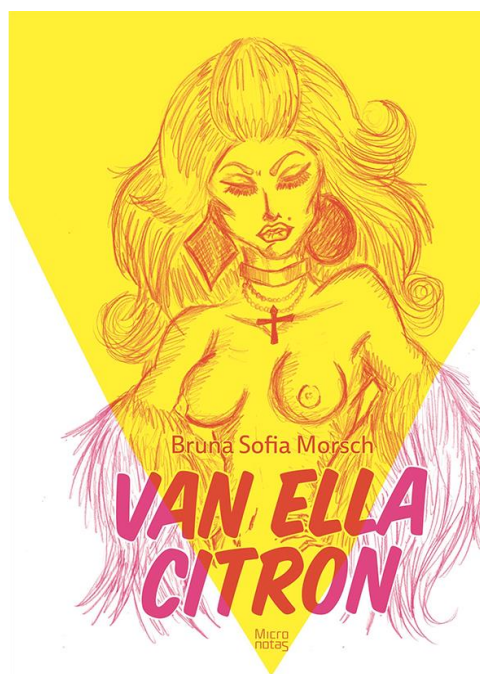
Edição: 2016



Edição: 2018



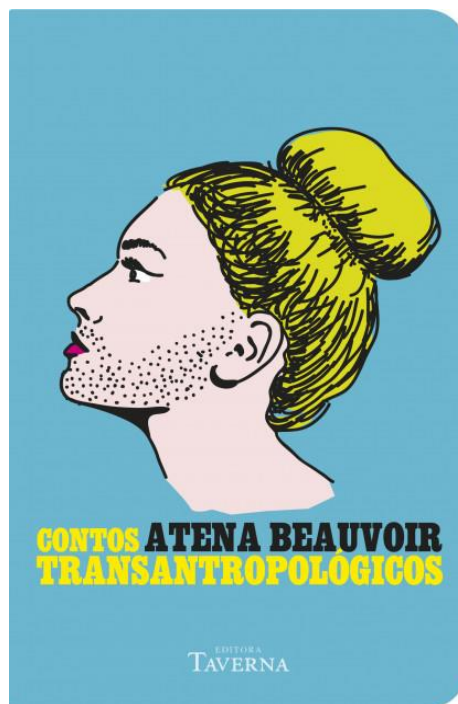
Edição: 2021



Edição: 2017



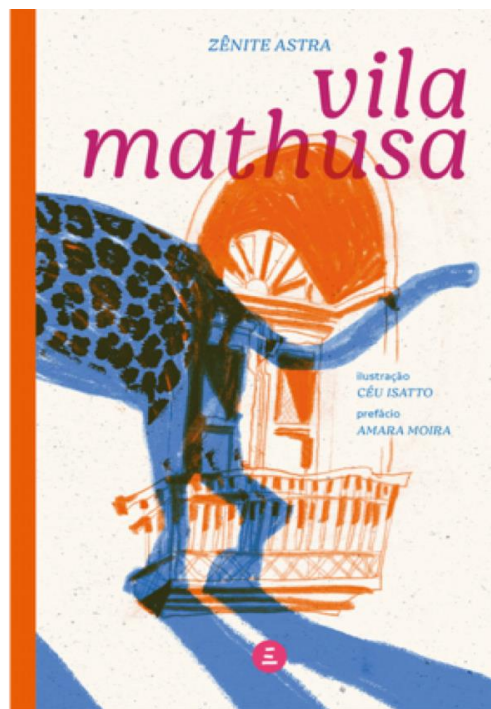
Edição: 2017



Edição: 2018



Edição: 2021



Edição: 2022