



**ALLAN FELIPE ROCHA PENONI**

**A FICCIONALIZAÇÃO DO EU COMO ESTRATÉGIA DE  
REGISTRO, REPRESENTAÇÃO E AFIRMAÇÃO DAS  
TRANSGENERIDADES EM “ANTOLOGIA TRANS: 30  
POETAS TRANS, TRAVESTIS E NÃO-BINÁRIOS”**

**LAVRAS – MG  
2023**

**ALLAN FELIPE ROCHA PENONI**

**A FICCIONALIZAÇÃO DO EU COMO ESTRATÉGIA DE REGISTRO,  
REPRESENTAÇÃO E AFIRMAÇÃO DAS TRANSGENERIDADES EM  
“ANTOLOGIA TRANS: 30 POETAS TRANS, TRAVESTIS E NÃO-BINÁRIOS”**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

Profa. Dra. Andréa Portolomeos  
Orientadora

**LAVRAS – MG  
2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca  
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

Penoni, Allan Felipe Rocha.

A ficcionalização do eu como estratégia de registro,  
representação e afirmação das transgeneridades em Antologia  
Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários / Allan Felipe Rocha  
Penoni. - 2023.

131 p. : il.

Orientador(a): Andréa Portolomeos.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de  
Lavras, 2023.

Bibliografia.

1. Poesia trans. 2. Ficcionalização. 3. Escritas de si. I.  
Portolomeos, Andréa. II. Título.

**ALLAN FELIPE ROCHA PENONI**

**A FICCIONALIZAÇÃO DO EU COMO ESTRATÉGIA DE REGISTRO,  
REPRESENTAÇÃO E AFIRMAÇÃO DAS TRANSGENERIDADES EM  
“ANTOLOGIA TRANS: 30 POETAS TRANS, TRAVESTIS E NÃO-BINÁRIOS”**

**THE FICTIONALIZATION OF THE SELF AS A STRATEGY FOR REGISTER,  
REPRESENTATION AND AFFIRMATION OF THE TRANSGENDER IDENTITIES  
IN “ANTOLOGIA TRANS: 30 POETAS TRANS, TRAVESTIS E NÃO-BINÁRIOS”**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 28 de setembro de 2023  
Dra. Andréa Portolomeos UFSJ  
Dra. Maria Ângela de Araújo Resende UFSJ  
Dr. Denis Leandro Francisco UFLA

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Andréa Portolomeos  
Orientadora

**LAVRAS - MG  
2023**

À toda população trans, que resiste apesar dos constantes ataques ao nosso direito de existir  
Dedico

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, meu pai, minhas irmãs e cunhados por todo apoio e incentivo.  
Ao Miguel e aos nossos gatos (Hades, Kali e Mercúrio), pelo carinho e amor, mesmo à distância.  
A toda minha família, especialmente à vó Rosária, ao vô Nelson (*in memoriam*), à vó Mariinha (*in memoriam*) e ao vô Luiz (*in memoriam*).  
À Pollyana, minha psicóloga, por me auxiliar na minha jornada de autoconhecimento.  
À comunidade da Taberna do Guaxinim, pela amizade nascida dos dados.  
Ao João W. Nery (*in memoriam*), por me mostrar que minha viagem já não é mais tão solitária.  
À Amara Moira, por ter me apresentado à Antologia Trans.  
Às pessoas autoras da Antologia Trans.  
À Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) e ao Instituto Brasileiro de Transmasculinidades (IBRAT), por cuidarem de *nós*.  
À Andréa, minha orientadora, pelo trabalho em conjunto tanto na graduação quanto no mestrado.  
Ao programa de pós-graduação em Letras.  
À Universidade Federal de Lavras.  
Muito obrigado!

*E eu entendo a minha vida, e o meu  
corpo principalmente, como esse espaço de  
experimentação estética radical  
(Linn da Quebrada)*

## RESUMO

A **Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários** é uma obra que surgiu a partir das Oficinas de Poesia do Cursinho Popular Transformação, ação que oferta aulas de preparação para o ENEM, voltadas ao público transgênero da cidade de São Paulo. A obra contém poemas escritos tanto de forma coletiva quanto de forma individual, que abordam diversos aspectos das experiências da população trans brasileira. Para estabelecer como os textos da **Antologia Trans** podem ser entendidos como uma estratégia de registro, representação e afirmação das identidades trans, este trabalho explora a ficcionalização de si como uma resposta às demandas da sociedade contemporânea midiaticizada. Assim, recorre-se às discussões sobre a poesia como ficção (SMITH, 1971) sobre a autoficção (ARFUCH, 2010; KINGLER, 2006; NASCIMENTO, 2010; NASCIMENTO, 2017), sobre o papel das performances no contexto pós-moderno (SIBILIA, 2015; SIBILIA, 2016) e as discussões sobre gêneros identitários enquanto performances imitativas (BUTLER, 2003).

**Palavras-chaves:** Poesia trans. Transgeneridades. Escritas de si. Ficcionalização. Identidade.



## ABSTRACT

The book **Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não binários (Trans Anthology: 30 trans, travesti and non-binary poets)** is the result of the Poetry Workshops at the Cursinho Popular Transformação, a project which offers ENEM (National High School Exam) classes geared towards the transgender public in the city of São Paulo, Brazil. The book has poems written both collectively and individually, which pertain several aspects of the experiences by the Brazilian trans population. To establish how the texts in the anthology can be understood as a strategy for register, representation and affirmation of the trans identities, this work explores the fictionalization of the self as an answer to the mediatized contemporary society. Thus, it observes the discussions on poetry as fiction (SMITH, 1971), on autofiction (ARFUCH, 2010; KINGLER, 2006; NASCIMENTO, 2010; NASCIMENTO, 2017), on the role of the performances in the post-modern context (SIBILIA, 2015; SIBILIA, 2016), and the discussions on gender as imitative performances (BUTLER, 2003).

**Keywords:** Trans poetry. Transgender identities. Self writings. Fictionalization. Identity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa da <b>Antologia Trans</b> .....	17
Figura 2 - Segunda orelha da <b>Antologia Trans</b> .....	21

## LISTA DE SIGLAS

- ANTRA - Associação Nacional de Travestis e Transexuais  
AT - Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários  
CID - Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde  
CPT - Cursinho Popular Transformação  
ESEFP - E Se Eu Fosse Puta/E Se Eu Fosse Pura  
LA - Língua africana  
LP - Língua portuguesa  
LGBT - Lésbicas, gays, bissexuais, trans e travestis  
LGBTIAPN+ - Lésbicas, gays, bissexuais, trans e travestis, intersexo, agêneres, assexuais, pansexuais, não-binários e outras identidades de gênero e sexualidades minoritárias.  
NB - Não-binária/não-binária/não-binário  
PB - Português brasileiro  
TMM - Trans Murder Monitoring (Monitoramento de Assassinatos Trans)  
TvT - Transrespect Versus Transphobia (Transrespeito Contra Transfobia)

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1</b>	<b>MOTIVAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>A ANTOLOGIA TRANS E AS NOSSAS DISCUSSÕES .....</b>	<b>14</b>
	<b>CAPÍTULO 1 - SOBRE AS ESCRITAS DE SI, O REAL E O FICCIONAL E A POESIA .....</b>	<b>25</b>
<b>1</b>	<b>CONTEXTUALIZAÇÃO .....</b>	<b>25</b>
<b>1.1</b>	<b>Poesia como ficção .....</b>	<b>28</b>
<b>2</b>	<b>SOBRE NÓS .....</b>	<b>33</b>
<b>2.1</b>	<b>As escritas de si .....</b>	<b>33</b>
<b>2.1.1</b>	<b>Poesia lírica e autoficção: aproximações .....</b>	<b>50</b>
<b>2.2</b>	<b>Relações dialógicas das escritas de si .....</b>	<b>62</b>
<b>2.3</b>	<b>Performance (nas escritas de si; nos gêneros) .....</b>	<b>76</b>
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE O PANORAMA TEÓRICO .....</b>	<b>83</b>
	<b>CAPÍTULO 2 - ANTOLOGIA TRANS: FICCIONALIZAÇÃO DOS EUS TRANS .....</b>	<b>85</b>
<b>1</b>	<b>AQUILO QUE OBSERVAREMOS NA ANTOLOGIA TRANS .....</b>	<b>85</b>
<b>2</b>	<b>AQUILO QUE FOI ESCRITO NAS OFICINAS DE POESIA .....</b>	<b>86</b>
<b>2.1</b>	<b>Aquilo que é coletivo .....</b>	<b>87</b>
<b>2.2</b>	<b>Aquilo que é individual .....</b>	<b>104</b>
<b>3</b>	<b>AQUILO QUE FOI ENVIADO PARA A ANTOLOGIA .....</b>	<b>119</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>123</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>124</b>
	<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>131</b>

## INTRODUÇÃO

*Os órgãos compõem a melodia para o sistema  
Sistema tegumentar, esquelético, muscular, cardiovascular  
Respiratório, digestório, urinário, nervoso, genital  
Capitalista  
E não consigo ouvir  
Passei toda a minha vida sob a imersão dessa sinfonia  
(Jup do Bairro, **Sinfonia do Corpo**)*

### 1 MOTIVAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação surge com objetivos múltiplos.

Primeiro, enquanto pessoa trans que estuda e produz poesia, vejo a oportunidade de trazer para o âmbito acadêmico vozes de diversas pessoas que compõem essa comunidade da qual eu faço parte. Sei que outros escrevem sobre as experiências trans, e sei que alguns dos que escrevem não o fazem da perspectiva da *alteridade*, mas da perspectiva de *um de nós*. Ambos têm seu valor, e aqui me proponho a compor o coro das vozes trans no ambiente acadêmico.

Enquanto o olhar dos aliados cisgêneros é bem-vindo, escrever sobre *nós* é parte necessidade e parte militância. É militância porque é minha forma de demarcar que há no ensino superior sujeitos trans que buscam ampliar a visibilidade de nossas vivências. É militância porque é a ocupação de um lugar de fala que ainda é inalcançável para muitas pessoas da comunidade a qual pertença. E é necessidade porque não podemos ser apenas objetos de estudo. É necessário que sejamos os sujeitos de estudo, produzindo saberes sobre os nossos saberes tão particulares, sobre quem somos e o que vivemos, sentimos e pensamos. É por este motivo que, no decorrer do texto, o uso da primeira pessoa varia entre plural e singular.

Quanto a isso, existem dois tipos de “eu” e dois tipos de “nós” no texto. Quando a primeira pessoa do singular aparece no texto conjugando verbos é porque me refiro diretamente ao que tem a ver comigo, *Allan*: são minhas considerações, meus pensamentos e minhas ações. Entretanto, quando a palavra *eu* aparece em itálico, normalmente precedida por algum artigo (“o *eu*”, “um *eu*”), trata-se de uma alternativa à categoria tradicional de “eu-lírico”. Ainda que este trabalho não se dedique explicitamente a analisar e repensar o termo, lidaremos com o questionamento de algumas classificações clássicas da teoria literária,

o que torna o uso da categoria “eu-lírico” um tanto anacrônico. Portanto, nossa opção é demarcar a voz que se expressa nos textos como *eu*: sem adentrar as discussões que podem surgir daí, mas consciente de que já não cabe usar a categoria tradicional. Já em relação ao uso de *nós* no texto, existem duas possibilidades. A primeira é uma conjunção entre eu e outras pessoas trans; nestas ocasiões falo daquilo que abrange as *nossas* existências, *nossas* vozes enquanto dissidentes da norma de gênero. A segunda possibilidade, e a mais convencional dentre elas, é o *nós* do texto acadêmico das ciências humanas: o diálogo teórico no trabalho intelectual compartilhado entre a voz presente no texto e a recepção do leitor. A diferenciação entre os dois tipos de *nós* será determinada pelo contexto.

Voltando aos motivos deste trabalho existir, há também o propósito de tornar as produções acadêmicas em literatura cada vez mais diversas, olhando para além do cânone. Convém destacar que na **Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**, obra a ser discutida, existem referências mais ou menos explícitas a autores canônicos – por exemplo, o poema **Duas mãos**, de Dannyele Cavalcante, remete de maneira quase imediata ao **Sentimento do Mundo** drummondiano, iniciando com o verso “Tenho apenas duas mãos”. Há também três poemas cujos versos iniciais vêm de Adélia Prado. Não há nada de errado com o cânone em si, nem com quem lê e pesquisa os autores já consagrados. O *erro* existe em limitar os estudos, e em limitar-se. Ao estudar a poesia produzida por pessoas trans, ocupamos um espaço que, muitas vezes, é um ponto cego dentro do *cistema* (com c mesmo, da cisgeneridade<sup>1</sup>). Ainda assim, existe um diálogo entre a poesia produzida por poetas trans e o cânone da literatura brasileira, o que aparece como forma de ampliar os limites de nosso arcabouço literário.

Há a questão do “lugar de fala”. Este termo, de uso tão difundido na última década e de significado às vezes pouco compreendido, aqui é empregado para explicitar qual a posição que alguém assume em determinada discussão. Este trabalho, conforme já ressaltado antes, é fruto do estudo de uma pessoa trans que estuda sua comunidade, que fala *de dentro*. Precisamos ser cada vez mais *nós falando de nós*, porque – como veremos no decorrer deste trabalho – falar de si é constituir-se perante quem nos escuta e nos lê. Existimos se somos narrados. Assim, neste trabalho, pretendo ampliar o alcance daqueles que, através de seus textos literários, oferecem um panorama abundante e, ao mesmo tempo, tão particular das transgeneridades brasileiras.

Por fim, há também o objetivo de dar certo destaque a ações que buscam trazer a população trans para o meio acadêmico. Mais a frente falarei do Cursinho Popular

<sup>1</sup> Tanto *cistema* quanto *cisgeneridade* estão presentes no glossário ao final deste trabalho.

Transformação (CPT), no qual nasceu a **Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários** (AT).

## 2 A ANTOLOGIA TRANS E AS NOSSAS DISCUSSÕES

Para falar da **Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**<sup>2</sup> (AT), é necessário, primeiro, falar do projeto no qual o livro surgiu. O Cursinho Popular Transformação foi criado em 2015 na cidade de São Paulo, “a partir de um evento ocorrido na PUC (Pontifícia Universidade Católica) de São Paulo sobre a exclusão de pessoas trans nos espaços de formação e no mercado de trabalho” (VALINHOS, 2022)<sup>3</sup>. O CPT oferta aulas preparatórias apenas para pessoas trans (travestis, transexuais, transgêneres e não-binários<sup>4</sup>), mas alguns dos professores e coordenadores do projeto são pessoas cisgêneras.

O projeto atua com base no entendimento de que o ingresso de pessoas trans na universidade é uma forma de “erodir as estruturas de poder” (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017a, p. 5). Dessa maneira, o CPT não só oferta aulas preparatórias para o ENEM e vestibulares, como também mantém, “paralelamente, uma linha de atuação focada na produção cultural, formação crítica e nas ferramentas de afirmação de identidade” (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017a, p. 5).

Desde o início, o CPT oferece aulas de poesia para os participantes e, a partir de agosto de 2015, com apoio do Programa VAI, da Prefeitura de São Paulo, o Cursinho pode realizar as *Oficinas de Poesia*. A partir destas oficinas, ocorridas entre 2015 e 2016, 44 textos foram produzidos, tanto de forma individual quanto coletiva. Em janeiro de 2017, o CPT publicou em sua rede social um convite para que poetas trans de todo o país enviassem produções para compor o livro (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017b)<sup>5</sup>; 18 outros textos foram somados e daí surgiu o livro **Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**, publicado em março de 2017 pela editora Invisíveis Produções.

<sup>2</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. 112 p.

<sup>3</sup> VALINHOS, Havolene. Cursinho prepara estudantes trans para o vestibular em São Paulo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 25 jun. 2022. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/06/cursinho-prepara-estudantes-trans-para-o-vestibular-em-sao-paulo.shtml?utm\\_source](https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/06/cursinho-prepara-estudantes-trans-para-o-vestibular-em-sao-paulo.shtml?utm_source). Acesso em: 15 nov. 2022.

<sup>4</sup> Por respeito às pessoas autoras da AT, neste trabalho utilizaremos palavras com desinência de gênero neutra, tal como proposto pela comunidade não-binária. Assim, quando mencionarmos pessoas trans, o coletivo masculino geral (ex.: “todos”) será substituído pelo coletivo neutro (ex.: “todes”).

<sup>5</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo). **Chamada de seleção de poesias**. 12 jan. 2017b. Facebook: Cursinho Popular Transformação. Disponível em: <https://www.facebook.com/CursinhoPopularTransformacao/posts/pfbid0AB4wfUKpU8CVgEYvwjuC9gfiPL6DRmM99ior2qCoevJZAayW9G5z8xMkNUnrKe911>. Acesso em: 23 fev. 2023.

A AT é essencialmente produzida por pessoas trans. Além de 30 poetas trans, o livro conta com ilustrações feitas por artistas trans, Augusto Silva e Lune Carvalho, a orelha do livro foi escrita por uma travesti, Linn da Quebrada, e o prefácio por Amara Moira, também travesti. Por este motivo, a AT pode ser entendida como uma construção coletiva de significados múltiplos sobre *ser trans*, abordando variados aspectos das experiências da população T<sup>6</sup>: identidade, gênero, relacionamentos interpessoais, sexo, violência, família, trabalho, religiosidade, política, linguagem, desejos, medos, entre outros.

Segundo Élide Lima (In: FERNANDES, 2017)<sup>7</sup>, responsável pela coordenação dos textos da **Antologia Trans**, muitas participantes das Oficinas de Poesia nunca haviam escrito um poema.

Lima conta que, além de aulas tradicionais de literatura e poesia, os alunos também foram orientados a abandonar padrões e entender que ‘ser poeta é uma forma de ver o mundo’. ‘A ideia era mostrar que todos somos poetas a partir do momento em que recortamos algo e damos um sentido que não é óbvio’, explica [Lima]. (FERNANDES, 2017)

Essa concepção de romper com os padrões de gênero (tanto literário quanto identitário) pode ser percebida no decorrer da **Antologia Trans**, através das experimentações que as pessoas autoras realizam em seus textos. Podemos perceber isso quando a poeta Patrícia Borges, autora dos poemas **Do cu, O que você chama de amor, Quem é ela e Vaso**, declara: “Poesia é um gênero livre, e por isso nos identificamos com ela. Na poesia, você pode fazer o que quiser: rimar, não rimar; usar várias palavras, usar apenas uma palavra; escrever textos longos ou curtos. É isso que nós, transgêneros, queremos na vida também” (BORGES. In: D’ANGELO, 2017)<sup>8</sup>. O que tanto Borges quanto Lima expressam é que, ao encarar a poesia como um espaço de experimentação linguístico-discursiva, as pessoas

---

<sup>6</sup> Por economia de palavras, usarei “população T” e “pessoas trans” para designar todas as pessoas que, de alguma forma, não se identificam com o gênero atribuído a elas nos primeiros momentos de suas vidas. Assim, “população T” engloba travestis, transexuais, transgêneros, não-binários, agêneros, pessoas de gênero fluido, pessoas de identidade transmasculina ou transfeminina, e qualquer outra forma de identidade que se afaste da norma cisgênera.

<sup>7</sup> FERNANDES, Nathan. Livro reúne obras de poetas trans, travestis e não binários. **Galileu**, [s. l], 28 mar. 2017. Publicação online. Disponível em: [https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/03/livro-reune-obras-de-poetas-trans-travestis-e-nao-binarios.html?fbclid=IwAR3iWkLAh26Qo7GayQ\\_rtAjtS-YZboxwp8JYQLKGcSKT6lz2pjtSy71tMRg](https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/03/livro-reune-obras-de-poetas-trans-travestis-e-nao-binarios.html?fbclid=IwAR3iWkLAh26Qo7GayQ_rtAjtS-YZboxwp8JYQLKGcSKT6lz2pjtSy71tMRg). Acesso em: 22 fev. 2023.

<sup>8</sup> D’ANGELO, Helô. 'Poesia é um gênero livre, e por isso nos identificamos com ela', diz poeta trans. **Cult**, [s. l], 2 maio 2017. Publicação online. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/poesia-e-um-genero-livre-e-por-isso-nos-identificamos-com-ela-di-z-poeta-trans/?fbclid=IwAR3Wgbs4-e9aBu0wF1BeCH8bs3s2z83q7Qr-GUQqPp9NZsyiidpyxaWkvvQ>. Acesso em: 23 fev. 2023.



autoras da AT encontram uma forma de recriar em linguagem as rupturas de gênero que elas vivenciam enquanto pessoas trans, (re)criando a si mesmas neste processo.

O livro não traz muitas informações sobre quem participou de sua produção, exceto que *todes* são parte da comunidade T e quais poetisas participaram das oficinas de poesia e quais enviaram seus poemas para a inclusão na obra. Assim sendo, as únicas pessoas sobre as quais é fácil obter dados biográficos são aquelas que têm uma presença pública significativa. São essas: 1) Amara Moira, que assina o prefácio do livro e o poema **Açaí**, além de ter sido umaicineira convidada nas Oficinas de Poesia do CPT; e 2) Linn da Quebrada, que escreveu o texto da orelha da AT. Algumas pessoas autoras da Antologia têm outras produções artísticas (livros, música, *performances*, etc), mas ainda assim, é difícil obter muitas informações. No capítulo 2, quando formos analisar seus respectivos textos, também incluiremos pequenas observações biográficas sobre elas. Em relação às demais, apresentarei apenas as informações contidas na AT: seus nomes e de que maneira integram a obra – como participantes das oficinas do CPT, ou como poetisas que enviaram seus poemas.

Sobre os poemas contidos na antologia, interessa saber que eles abordam diversos aspectos das vivências trans. Há poemas sobre corpo, sexualidade, violência, relações interpessoais, linguagem, política, desejos, medos, entre outros temas.

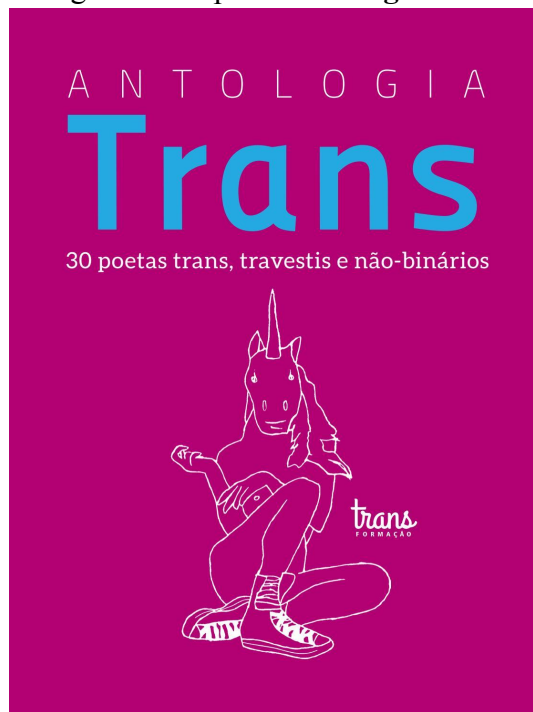
As palavras brincam ora de amor, ora de revolução. Nutrir, organizar, publicar, ler e mergulhar em um livro feito por 30 poetisas e 2 ilustradores T significa fortalecer as vias duradouras da educação e da cultura pelas quais se realiza uma sociedade justa para todas as vozes. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017, p. 6)

São poemas diversos, escritos por pessoas diversas, mas com experiências parecidas em alguns aspectos, mesmo que cada uma viva sua transgeneridade de maneira própria. Ao ler os poemas, somos confrontados com medos e anseios, violências e prazeres, sonhos e pesadelos, amores e ódios, corpos de todas as configurações... São abordagens múltiplas sobre gênero, sexo, sociedade, família, namoro, raça, classe, trabalho, e mais uma infinidade de outros tópicos. E mesmo sendo uma obra tão ampla, a AT forma um todo tal qual uma colcha de retalhos: costurados os pedaços desiguais, tem-se um resultado final que atende ao que se propõe. No caso da **Antologia Trans**, a proposta é ser um espaço para o fortalecimento das possibilidades das pessoas trans.

A organização e a identidade visual da AT apresentam elementos que expandem as leituras que podemos fazer da obra. Assim, a seguir analisaremos os seguintes itens: capa e contracapa, orelhas, apresentação, prefácio e algumas ilustrações.

A capa da **Antologia Trans** (Figura 1) foi criada por Gabi César, que utilizou as cores da bandeira da comunidade trans – rosa, azul e branco – para compor a identidade visual do projeto. Entretanto, enquanto na bandeira o rosa é claro, a tonalidade utilizada na capa é bastante intensa e vibrante, contrastando com o azul da palavra “trans”. Todos os outros elementos da capa e da contracapa estão em branco. A ilustração da capa, feita por Augusto Silva, é um corpo humano nu porém calçado com tênis de cano alto, sentado com as pernas dobradas à frente do corpo, com um único seio visível. Em vez de ter uma cabeça humana, a imagem tem uma cabeça de unicórnio, com cabelo (ou crina) solto. Quanto a isso, convém destacar que o unicórnio é uma criatura mitológica muitas vezes usada para representar membros da comunidade LGBTIAPN+, principalmente como forma de ironizar a suposta inexistência de pessoas que não são cisgêneras e/ou heterossexuais. Associados, os elementos que compõem a capa da AT sugerem que o livro traz textos intensos que tratam da “estranheza” que as vivências trans podem representar para aqueles que não fazem parte desta parcela da população, ao mesmo tempo que sugere a beleza e a coragem das vivências T — afinal, o unicórnio é tido como uma criatura majestosa.

Figura 1 - Capa da **Antologia Trans**



Fonte: Gabi César (2017)

Na contracapa há um parágrafo retirado da apresentação da AT e que brevemente resume os objetivos da obra:

Como sonhar e, ao mesmo tempo, intervir? A poesia representou, para nós, a interface entre estas duas possibilidades de ação política. Ela é o discurso que emerge das doloridas vivências T em uma sociedade cisgênera, mas que se ergue em resistência, em potência. Consolida o domínio sobre a palavra e sobre si. O poder não é algo que se atinge ao final de um caminho, nem é algo que está fora de nosso alcance. Ele está aqui, emanando de nossas articulações, nossos espaços e nossas palavras. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017, contracapa)

Este trecho deixa explícito que a AT é entendida por quem a produziu como um dispositivo de afirmação social e resistência, e também demonstra que o ato de escrever sobre si na AT é entendido tanto como um exercício linguístico (“domínio sobre a palavra”) quanto uma forma de constituir a própria identidade (“domínio [...] sobre si”). Há a intenção de ser uma obra que fala *sobre e pela* população T (“o discurso que emerge das doloridas vivências T”), além de ser deliberadamente um ato político que pretende chamar atenção para demandas e problemas da comunidade. Acima de tudo, fica destacado o caráter coletivo da obra, já que aqueles que escrevem sobre *si* na AT não escrevem unicamente das suas experiências pessoais, mas daquilo que é dividido com a comunidade trans brasileira em geral, e isto é feito com o objetivo de criar espaços não apenas para si, mas para *todes*.

Abrindo o livro, temos as orelhas. Ao contrário da capa rosa, as orelhas do livro são azuis, com os outros elementos em branco. A primeira orelha traz um texto escrito por Linn da Quebrada, travesti e artista multimídia brasileira. Linn é provavelmente a pessoa mais conhecida entre os nomes que compõem a AT: despontou na cena musical brasileira em 2017 com a canção **Enviadescer**, lançou dois álbuns musicais (**Pajubá**, de 2018, e **Trava Línguas**, de 2021) (SOBRE, 2021)<sup>9</sup>, estrelou o documentário **Bixa Travesty** em 2018 (MORISAWA, 2018)<sup>10</sup> e participou da 22ª edição do **Big Brother Brasil** em 2022 (BIG... 2022)<sup>11</sup>. Sobre a **Antologia Trans**, diz Linn (2017a)<sup>12</sup>:

Em obra inacabada, espelho e martelo transcendental, processo coletivo e vivo, ouço nossas vozes escritas gritando: Viva!  
Não laudo. Que fere, que fura, que multa, que mata, mulata, mutila.  
Palavra que salva  
Escrita que cura

<sup>9</sup> SOBRE. 2021. Disponível em: <https://www.linndaquebrada.com/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

<sup>10</sup> MORISAWA, Mariane. **Linn da Quebrada é estrela de sua história em 'Bixa Travesty'**. 2018.

Disponível em:

<https://veja.abril.com.br/entretenimento/linn-da-quebrada-e-estrela-de-sua-historia-em-bixa-travesty/>.

Acesso em: 20 fev. 2023.

<sup>11</sup> BIG Brother Brasil: Participantes. Participantes. 2022. Disponível em:

<https://gshow.globo.com/realities/bbb/bbb22/participantes/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

<sup>12</sup> QUEBRADA, Linn da. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. Orelha.

És cura. Luta. Defende com unhas e dentes suas próprias vidas. Suas próprias dúvidas. Sem dívidas.

Fêmeas ou não, sem firmas e de todas as formas. Inflamam em carne viva. Na pele. No pelo. Nos dedos. O cheiro. No rabo. No ralo. O gosto. Do medo. No beijo. Saliva nos lábios. Nos grandes, pequenos e médios. E engolem seco o doce do próprio veneno. Lambendo do beijo, até a última gota, o antídoto.

Enfrentam padrões. Desafiando padrões. Arrebentam portões. Corpo a corpo. Rascunho. Rabisco de nós. Desatadas. Escrevem de mãos dadas. Atentas e fortes. Com ou sem cortes. Trava-línguas. Abrem mentes. Transborda. Atravessa.

A traveca.

Aqui onde eram todas uma, em singularidade múltipla, me vejo, reconheço, me encanto, encontro, me perco, me berro, me borro, me melo, me lavo, me leve, me livre, me love, me luta. E então, percebo, acabo de não morrer.

Em seu estilo típico, que experimenta as palavras e suas sonoridades na busca de novas possibilidades de se expressar, Linn condensa os temas da AT, indicando não só o que é especificamente trans na Antologia, como também suas interseccionalidades, com referências a questões de raça e classe social. Nos jogos de associações de palavras que Linn desenvolve em seu texto, ela ressalta o desejo de viver da comunidade trans, que convive com o medo e a marginalização em meio a uma sociedade cisgênera transfóbica.

Com “Não laudo”, a artista questiona a medicalização das identidades trans, que são mutiladas quando a transgeneridade é entendida como um transtorno psiquiátrico, tal como acontecia até a 10ª edição da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde (CID-10), organizada pela Organização Mundial da Saúde (OMS). A transexualidade/transgeneridade era classificada sob o código CID 10 - F64.0 como “transexualismo”, sendo entendida como um transtorno da identidade sexual (MEDICINANET, [20--])<sup>13</sup>. Já na 11ª edição da CID (CID-11) publicada em 2019, a OMS deixou de considerar a transexualidade como uma doença: “Pela nova edição da CID 11, a transexualidade sai da categoria de transtornos mentais para integrar o de ‘condições relacionadas à saúde sexual’ sendo a partir de agora classificada como ‘incongruência de gênero’” (NEVES, 2022)<sup>14</sup>. Assim, anteriormente os laudos psiquiátricos que “atestavam” a transgeneridade eram exigidos para que se pudesse ter acesso ao atendimento médico

<sup>13</sup> MEDICINANET. **CID 10: F64 - transtornos da identidade sexual. F64 - Transtornos da identidade sexual. [20--]**. Disponível em: [https://www.medicinanet.com.br/cid10/1554/f64\\_transtornos\\_da\\_identidade\\_sexual.htm](https://www.medicinanet.com.br/cid10/1554/f64_transtornos_da_identidade_sexual.htm). Acesso em 21 fev. 2023

<sup>14</sup> NEVES, Úrsula. **Transexualidade não é mais considerada um transtorno mental. 2022.** Disponível em: <https://pebmed.com.br/transexualidade-nao-e-mais-considerada-um-transtorno-mental/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

necessário para a hormonização e as cirurgias desejadas por muitas pessoas trans, bem como para ter nome e gênero retificados nos documentos oficiais. Isto representava um grande entrave para pessoas trans no Brasil, que, para acessar direitos, precisavam receber um “diagnóstico” de transtorno psiquiátrico. Atualmente, a partir do Provimento N.º 73 de 2018 do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), pessoas trans maiores de idade têm a possibilidade de solicitar a alteração de nome e gênero diretamente no cartório, sem a necessidade de recorrer à via judicial, e laudos médicos não podem ser mais exigidos para a retificação de documentos (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS - ANTRA, 2018)<sup>15</sup>, apesar do acompanhamento psicológico ou psiquiátrico continuar sendo requisitado para os procedimentos médicos (BENEVIDES, 2020)<sup>16</sup>.

O texto de Linn também traz destaque para o papel constitutivo das identidades trans dos textos da **Antologia Trans**, notando o caráter inacabado da obra, uma vez que as experiências de um grupo não podem ser esgotadas em 53 poemas. Entretanto, ela ressalta o reconhecimento de si na “singularidade múltipla” da obra. Além disso, a AT é entendida como “Rascunho. Rabisco de nós”, explicitando que os *eus* que compõem o livro não são identidades contidas e finalizadas, mas sim em desenvolvimento, em criação de si. Inclusive, essa imagem de “rascunho” e “rabisco” é explorada em alguns poemas como **Eu não**, de Bernardo Enoch Mota, e **corpo-poesia**, de Bruno Hats.

O texto de Linn também alude às questões do corpo e do sexo (“Fêmeas ou não, sem firmas e de todas as formas”; “Na pele. No pelo. Nos dedos. O cheiro. No rabo.”; “Saliva nos lábios. Nos grandes, pequenos e médios.”). Corpo e sexo são normalmente envoltos em tabus na sociedade cisgênera e heteronormativa; já na AT, as formas do corpo, as partes pudendas, variados atos sexuais e os desejos carnis diversas vezes assumem papéis centrais nos textos, obrigando quem lê a questionar o esforço social em considerar estes aspectos da vida humana como proibidos ou pecaminosos. O texto de Linn pode chocar, mas ele funciona enquanto comentário sobre uma obra que, desde o início, é colocada como ocupação de espaço por quem está de fora da cis-norma.

Há também dois prenúncios da própria carreira musical de Linn neste texto. “Trava-línguas”, que representa tanto os textos de difícil enunciação pela aliteração quanto

---

<sup>15</sup> ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS - ANTRA. **Eu existo**: alteração do registro civil de pessoas transexuais e travestis. [S.L.]: Antra, 2018. 11 p. Cartilha online. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2018/11/cartilha-alteracao-nome-e-genero2.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2023.

<sup>16</sup> BENEVIDES, Bruna. **Como acessar o SUS para questões de transição?** 2020. Disponível em: <https://antrabrasil.org/2020/07/27/como-acessar-o-sus-para-questoes-de-transicao/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

uma referência à *língua das travestis*, é o nome do segundo álbum de Linn. Além disso, alguns trechos (“Transborda. Atravessa. A traveca.” e “me lavo, me leve, me livre, me love, me luta”) são retrabalhados na letra de **Serei A**, canção que faz parte do primeiro álbum de Linn:

Transbordar  
 Em água salgada, lavar  
 E me levar  
 Livre, me *love*, me luta  
 (...)  
 Continua a navegar  
 Continue a travecar  
 Continue a atravessar  
 Oi  
 Continue a travecar (QUEBRADA, 2017b)<sup>17</sup>

Por fim, o texto da orelha conclui remetendo ao início: enquanto no primeiro parágrafo as vozes estão gritando “Viva!”, no último a autora percebe que acaba “de não morrer”. Para a comunidade T brasileira, a morte é uma ameaça pervasiva, uma vez que o Brasil é o país que mais assassina pessoas trans no mundo, segundo dados do Trans Murder Monitoring (TMM - Monitoramento de Assassinatos Trans), publicado pelo projeto Transrespect Versus Transphobia (TvT - Transrespeito Contra Transfobia, 2022)<sup>18</sup>. Viver e ocupar espaços é, ao mesmo tempo, motivo de celebração e de surpresa, assim como expressa Linn, assim como expressam diversos textos da AT.

Figura 2 - Segunda orelha da **Antologia Trans**



Fonte: Augusto Silva (2017)

<sup>17</sup> QUEBRADA, Linn da. **Serei A**. 2017b. Letra de música. Disponível em: <https://genius.com/Linn-da-quebrada-serei-a-lyrics>. Acesso em: 21 fev. 2023.

<sup>18</sup> TRANSRESPECT VERSUS TRANSPHOBIA (comp.). **TMM Update: trans day of remembrance 2022**. Trans Day of Remembrance 2022. 2022. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2022/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

Já a segunda orelha do livro (Figura 2) traz mais uma ilustração de Augusto Silva. O corpo na imagem está praticamente nu, com a roupa íntima na altura dos joelhos, como se a retirasse, e usando sapato de salto alto. Os seios, desiguais, estão à mostra, e a região púbica parece ter os pelos aparados. O órgão genital não aparece na imagem. Desta vez, a cabeça da figura é a de um veado, com chifres grandes. A representação da cabeça e do corpo são contrastantes: o corpo traz características consideradas femininas (seios, poucos pelos, cintura afinada), enquanto a cabeça é a de um veado macho, considerando os chifres.

A diferença entre a aparência do corpo e a da cabeça representa a desconexão vivenciada por muitos da comunidade trans. Já o fato da cabeça ser de um veado remete à expressão *viado*, que originalmente foi usada como forma de ofender pessoas LGBTQIAPN+ (principalmente homens gays e mulheres trans e travestis), mas que hoje a própria comunidade usa, como forma de ressignificar e esvaziar o poder violento desta palavra. Um corpo supostamente feminino com cabeça de veado representa tanto a feminilidade daquelas pessoas xingadas de “viado”, quanto pessoas transmasculinas cujas construções pessoais de significado a respeito do “ser homem” desviam dos padrões cis-heterossexuais. Entre os poemas da AT, **Construção**, de Preto Téio, **Olhem para mim**, de Luq Ferreira Souto, **Descoloniza**, de Lucy Lazuli, e **Um homem**, de Enzo Beneducci, são exemplos de textos que tratam desses aspectos, conforme veremos.

Partindo para o corpo do livro, na página 5 está a Apresentação, que relata brevemente como a **Antologia Trans** foi constituída:

O corpo desta Antologia Trans começou a ser nutrido junto ao propósito inicial do **Cursinho Popular Transformação**: ser um espaço de educação popular voltado para pessoas trans, travestis e não-binárias. Sabíamos que a educação formal, como tantas outras instituições hegemônicas, havia falhado com estas pessoas, sendo parte da cadeia que ataca suas subjetividades, reforça a discriminação e alimenta a subsquente exclusão de espaços de trabalho formal, saúde e sociabilidade. Ao mesmo tempo, entendíamos o ingresso na Universidade pela população T como uma maneira de erodir as estruturas de poder. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017, p. 5, grifos dos autores)

O texto continua, explicitando que as atividades do CPT envolvem tanto a preparação para o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), quanto a formação crítica e a produção cultural da comunidade T, atendida pelo projeto. Com isso, desde o início das aulas do CPT, os alunos tiveram aulas de poesia, o que foi expandido quando o Cursinho foi contemplado pelo Programa VAI, da Prefeitura de São Paulo (CURSINHO POPULAR

TRANSFORMAÇÃO, 2017, p. 6). A partir disso, foram realizadas as Oficinas de Poesia, nas quais 44 textos foram produzidos; estes aparecem na AT na seção “Aquilo que veio de nós: textos criados em oficinas”. Além disso, foi aberto o espaço “Aquilo que a nós veio: textos recebidos”, “com o objetivo de ampliar o protagonismo das pessoas T e seu acesso ao mercado literário e editorial” (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017, p. 6). Na segunda seção estão 18 textos.

A apresentação da AT conclui-se ressaltando, mais uma vez, a multiplicidade de sua composição, além de destacar o papel político que ela representa:

As palavras brincam ora de amor, ora de revolução. Nutrir, organizar, publicar, ler e mergulhar em um livro feito por 30 poetas e 2 ilustradores T significa fortalecer as vias duradouras da educação e da cultura pelas quais se realiza uma sociedade justa para todas as vozes. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017, p. 6)

Seguindo a Apresentação, temos o sumário, que demonstra que o livro tem as duas seções aludidas anteriormente (“Aquilo que veio de nós” e “Aquilo que a nós veio”). Exceto pelos primeiros nove poemas, que são de autoria coletiva, todos os textos estão organizados de acordo com suas autorias, em ordem alfabética dentro de cada seção.

Após o sumário, encontramos o prefácio, intitulado **A Língua Pelos Nossos Corpos**, escrito por Amara Moira, que é travesti, escritora, professora de literatura e doutora em teoria literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (MOIRA, 2020)<sup>19</sup>. Seu texto **Açaí**, presente na AT, será analisado posteriormente.

No prefácio, Amara apresenta uma visão geral dos textos que compõem a **Antologia Trans**: “Corpo que se trans, pelo, cabelo, língua que apenas nós, secreções, intersecções, classes, cores. O só direito (dever?) de existir à sombra, nós, olhares que não nos deixam, que se queixam, que nos encaixam em narrativas que não nos fazem jus” (MOIRA, 2017b, p. 11)<sup>20</sup>. Amara elenca temas e aspectos estéticos da composição heterogênea da AT, várias vezes fazendo referência aos textos presentes na obra, permitindo aos leitores uma prévia da colcha de retalhos que é o livro: “Aqui tem metalinguagem, experimentos com o coloquial, laboratório de ritmos, rimas, palavras num tubo de ensaio” ao mesmo tempo que também tem “denúncia, relato em minúcia daquilo que, enquanto nós, pode-se chamar de vida: os pés

---

<sup>19</sup> MOIRA, Amara. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [s.l.], 5 out. 2020. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9525508472942677>>. Acesso em: 30 ago. 2023.

<sup>20</sup> MOIRA, Amara. A língua pelos nossos corpos. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 11-13.



firmes no chão, mostrando o mundo que existe para corpos trans, sem nunca abrir mão da experimentação com a linguagem e do compromisso com a palavra em sua inteireza” (MOIRA, 2017, p. 13).

Ela também destaca o pioneirismo da AT,

fazendo história, escrevendo-nos na história e, de alguma forma, também ensinando à literatura seu melhor propósito: não o de perpetuar estruturas de poder nem de reproduzir narrativas que engessam, aprisionam grupos inteiros à margem da sociedade, justificando opressões, mas sim o de questionar essa sociedade mesma e a lógica desumanizante imposta a todo e qualquer alguém que não seja homem cis branco heterossexual cristão das classes dominantes. (MOIRA, 2017b, p. 13)

Para Amara, a **Antologia Trans** é um convite e um desafio para confrontar noções muitas vezes aceitas como inquestionáveis, tal como a coincidência entre genital e gênero. Aceitando o convite-desafio, analisaremos a AT, buscando explicitar como ela representa a comunidade trans brasileira, ainda que de forma parcial. Seremos confrontados com os seguintes questionamentos: de que maneira estes poemas apresentam e representam as experiências de pessoas trans? Quanto do que se encontra neste livro é *real*, quanto é *ficcional*? E o que isso pode significar para o leitor?

Para responder estas perguntas, e outras que surgirão no processo de análise da obra, discutiremos o que diferentes teóricos pensam sobre questões das *escritas de si*, relacionando-as com aspectos da AT. Assim, o primeiro capítulo será dedicado aos seguintes pontos: a) as escritas de si e algumas de suas implicações; b) relações dialógicas das escritas de si no contexto da AT: “autor/texto”, “eu/outro”, “real/ficcional”; c) a *performance* nas escritas de si. Para tanto, recorreremos aos trabalhos de Barbara Smith (1971), Diana Klinger (2006), Evando Nascimento (2010, 2017), Giorgio Agamben (2009), Judith Butler (2018), Leonor Arfuch (2010), Linda Hutcheon (1991) e Paula Sibilia (2015, 2016). No capítulo seguinte, passaremos à análise da Antologia Trans. Discutiremos os poemas, dedicando especial atenção aos elementos das escritas do eu, com base no que é discutido no primeiro capítulo.

Ao fim deste trabalho, teremos visto como a **Antologia Trans** traz para a literatura contemporânea brasileira uma multiplicidade de *eus* que raramente são ouvidos, ao mesmo tempo que nos possibilita pensar a poesia lírica como uma ficção de si. Esta ficção não deve ser entendida como “mentira” ou “fantasia”, mas sim como uma estratégia representacional de verdades subjetivas no contexto contemporâneo midiático, tal qual discutido por Arfuch (2010) e Sibilia (2015).

## CAPÍTULO 1 - AS ESCRITAS DE SI, O REAL E O FICCIONAL E A POESIA

*Quem soul eu  
Ao me olhar no espelho  
Ao sentir a ferida que cortou  
E dói  
(Linn da Quebrada, **pense & dance**)*

### 1 CONTEXTUALIZAÇÃO

As considerações que serão apresentadas neste capítulo dependem de alguns entendimentos prévios, que servirão para assinalar as perspectivas utilizadas na análise da **Antologia Trans**. Isto se faz especialmente necessário para diminuir os ruídos de comunicação que podem surgir, uma vez que lidaremos com aproximações e transposições que, sem o devido contexto e explicitação de raciocínio, podem parecer absurdas. Desta maneira, esta primeira divisão do capítulo é dedicada ao conjunto de discussões habilitadoras deste trabalho. Nela discutiremos o contexto da pós-modernidade e pensaremos como a poesia pode ser entendida como ficção.

Na próxima seção, passaremos aos tópicos que estamos chamando de *nós* deste trabalho. Cada *nó* é um emaranhado de ideias, conceitos, questionamentos e hipóteses que se conectam de uma maneira pouco organizada - organizá-los é o objetivo, já que estes nós formam uma rede de significações em torno da *escrita de si*, e das leituras que podemos fazer dessas escritas. Estes *nós* se relacionam com elementos presentes na análise da AT, no próximo capítulo. Portanto, o capítulo atual se estrutura como uma tessitura de referências, ideias e argumentos de diferentes autores, cujos trabalhos dialogam com as questões tratadas nesta dissertação, bem como exemplos de escritas de si de autores trans.

Conforme apontado acima, esta contextualização traz considerações sobre a pós-modernidade e sobre a poesia como ficção. Dedicaremos atenção especial a cada tópico individualmente, mas eles se entrelaçam de maneira inevitável. A separação deles é necessária para que possamos observar os aspectos que mais interessam à abordagem que farei da AT. Entretanto, é necessário ter em mente que haverá um diálogo constante entre ambos, ainda que implícito.

Talvez seja desnecessário apontar que há uma infinidade de autores que se dedicam a discutir e conceituar o pós-modernismo e que, portanto, existe uma gama tão vasta de formas de pensá-lo que contradições são inevitáveis. Assim, para eleger quais abordagens nos

interessam aqui, importa buscar aquelas que lidam com os próprios aspectos que propomos pensar neste trabalho. É este o motivo de iniciarmos a partir das discussões presentes em **Poética do pós-modernismo**, de Linda Hutcheon (1991)<sup>21</sup>.

As contradições presentes no pós-modernismo se relacionam com a maneira que codificamos e decodificamos os signos do nosso contexto. Sobre isso a autora aponta que no pós-moderno há uma recusa deliberada em resolver contradições, tendo como resultado

uma contestação daquilo que Lyotard chama de narrativas-mestras totalizantes de nossa cultura, aqueles sistemas por cujo intermédio costumamos unificar e organizar (e atenuar) quaisquer contradições a fim de coaduná-las. Esse desafio enfatiza o processo de formação de significado na produção e na recepção da arte, mas também em termos discursivos de maior amplitude: coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos "fatos" históricos a partir de "acontecimentos" brutos do passado, ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência. (HUTCHEON, 1991, p.12-13)

Como o pós-modernismo contesta “os princípios de nossa ideologia dominante” (HUTCHEON, 1991, p. 15), há a confrontação daquilo que constitui o senso comum e que é considerado natural e incontestável (HUTCHEON, 19991, p. 13). As possibilidades desenvolvidas neste contexto sugerem novas formas de observar, questionar e entender as estruturas e os signos do discurso hegemônico; isso impacta diretamente na maneira com que lidamos com as categorias previamente estabelecidas em nossa sociedade. Dito de outra forma, podemos entender que, no contexto do pós-moderno, as múltiplas categorias estabelecidas são contestadas ou, ao menos, contestáveis, uma vez que o pós-moderno evidencia contradições sem resolvê-las. As contestações se fazem importantes por permitir uma ampliação na maneira que entendemos nossas manifestações culturais, que agora não são confinadas a limites rígidos de paradigmas essencializantes<sup>22</sup>. Conforme Hutcheon (1991, p. 26), o debate sobre margens e fronteiras na sociedade e na arte “é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si”. Assim, vemos questionadas as categorias estabelecidas no âmbito da Teoria Literária, tal como o sujeito lírico e gênero literário, categorias repensadas neste trabalho.

---

<sup>21</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330 p. (Logoteca). Tradução Ricardo Cruz.

<sup>22</sup> A palavra “essencializante” aparece aqui para indicar um pensamento que entende certos conceitos como *essenciais*, ou seja, naturais e incontestáveis. Da mesma forma, a palavra *desessencializar* (mais a frente) representa a busca por tirar tais conceitos da posição de essencial, tornando-os questionáveis.

Quanto à transgressão indicada acima, podemos pensar nas considerações de Giorgio Agamben em **O que é o Contemporâneo?**<sup>23</sup>, em que o autor aponta que ser contemporâneo é não estar adequado às pretensões de seu tempo, de maneira que seja possível “perceber e aprender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Através do raciocínio desenvolvido no ensaio citado, somos levados a entender que, para compreender o nosso contexto, é necessário “perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Ver o escuro, tal como expresso por Agamben, é reconhecer as questões que *ainda* não fazem parte do nosso tempo e também as que *já não* fazem parte; em outras palavras, é ser capaz de apontar o que está além do presente, de maneira a estabelecer os questionamentos que, por não fazerem parte do contemporâneo, são precisamente os aspectos que nos permitem entender nosso contexto. Por esta perspectiva, transgredir os limites do nosso próprio tempo torna-se necessário quando nos propomos a pensar elementos da nossa contemporaneidade. Assim, é possível desessencializar os pressupostos que se figuram em relação aos elementos do nosso tempo, explicitando-os como passíveis de outros olhares e outras formulações teóricas e estéticas, para além das que já existem.

As reflexões acerca do pós-modernismo e, principalmente, da arte no contexto pós-moderno nos levam a pensar tanto nas questões da arte em si (a forma com que ela é produzida e sua recepção, os signos e os efeitos estéticos que ela propõe, as diferentes manifestações artísticas e as hibridizações resultantes das propostas pós-modernas) como nas questões sociais que são incorporadas na arte, ou nas artes. Notamos que em nosso tempo histórico ocorre uma relativização das fronteiras que antes delimitavam diferentes artes e diferentes campos dos saberes; como consequência dessa relativização, as considerações referentes a uma área podem ser facilmente transportadas a outra, conforme aponta Hutcheon (1991, op. cit.). A autora discute essa característica de nosso tempo, ao constatar que “as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas” (HUTCHEON, 1991, p. 26). Ela ainda ressalta que, como os gêneros têm suas próprias convenções, e que estas podem ser opostas entre si, “não existe nenhuma fusão simples, não problemática” (HUTCHEON, 1991, p. 27) entre gêneros. Porém, convém reiterar: mesmo com as tensões e contradições de diferentes gêneros, a fluidez dos limites nos permite transportar considerações de um a outro naquilo que é análogo ou similar. Esta consideração é especialmente importante quando

---

<sup>23</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. Cap. 2. p. 55-73. Tradutor Vinicius Nicastro Honesko.

passarmos ao próximo tópico: a poesia como ficção. Entretanto, ainda há uma última observação a ser feita, antes de nos dedicarmos a este assunto.

Hutcheon (1991, p. 19) aponta que o pós-modernismo

costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. O que todas essas palavras fazem, de forma literal (exatamente com seus prefixos, que negam o compromisso - des, in e anti), é incorporar aquilo que pretendem contestar – conforme o faz, suponho, o próprio termo pós-modernismo.

Aqui temos que as contradições do pós-moderno se estabelecem com o pós-moderno trazendo em si o moderno, numa relação que ao mesmo tempo é de diálogo, de continuidade, de questionamento e de ruptura. O pós-modernismo, em sua multiplicidade e fluidez, ao mesmo tempo encerra e perpetua o modernismo, difere-se dele mas conversa constantemente com o modernismo. Explicitar esta relação contraditória torna-se importante na medida em que nossas discussões a respeito da poesia contemporânea (e, mais especificamente, da poesia presente na **Antologia Trans**) trarão entendimentos que por vezes diferem e por vezes reiteram aquilo que foi pensado no modernismo.

### 1.1 Poesia como ficção

A palavra *ficção* costuma vir relacionada à ideia de *história* (no sentido de narrativa, enredo ou trama) que não é real. Podemos definir *história* em literatura como um

conjunto de ações inter-relacionadas, apresentadas em determinada sequência numa obra literária, engendrando-se assim um universo no qual surgem e atuam personagens situados no tempo e no espaço. Como se trata de um universo por assim dizer inventado (onde, portanto, personagens, tempo e espaço são também inventados), é usual e correto afirmar que as obras literárias constituem *ficção*. (SOUZA, 1999, p. 49)<sup>24</sup>

Roberto Acízelo Souza (1999, p. 49), numa perspectiva mais tradicional da teoria literária, aponta que podemos utilizar o elemento *história* como um critério para a classificação dos gêneros literários, do que resulta que um texto literário que não apresenta história é do gênero *lírico*, e que quando a apresenta será classificado como *narrativo* ou

---

<sup>24</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. Gêneros Literários. In: JOBIM, José Luís (org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. Cap. 1. p. 9-67. (Ponto de Partida).

*dramático*. Então, descrevendo um poema lírico (**O jardim das confidências**, de Ribeiro Couto), ele diz:

O texto não se propõe contar uma história. Suas palavras não chegam propriamente a configurar personagens e a descrever cenários, nem fazer narração de ações ou de acontecimentos; o que se passa, apenas, é a captação de um momento emocionalmente especial, e isto através de um processo muito mais sugestivo e musical do que lógico e discursivo. (SOUZA, 1999, p. 50)

Mais adiante, ele aponta que o poema a que se refere é “uma composição lírica, que combina musicalidade, brevidade e *supressão da história*, substituída por uma espécie de clima sugestivo de sentimentos, sensações, reflexões” (SOUZA, 1999, p. 50, grifo nosso). Souza ainda ressalta que nem todo poema lírico é curto, apesar de isso ser o mais comum. Entretanto, não há ressalva alguma sobre a questão da “supressão da história” e, por conseguinte, da subentendida ausência de ficção. Este comentário não é para dizer que o professor Roberto Acízelo está errado, pois não está. O discutido acima se encontra em um livro de *introdução* aos estudos da literatura, que, naturalmente, vai ao encontro das definições consolidadas pelas clássicas lições da Teoria da Literatura. Entretanto, estas definições foram questionadas na produção da lírica moderna. Autores como Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire foram alguns dos pioneiros nessa empreitada. No Brasil, poetas como Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos apresentaram propostas que também conflitavam com as definições tradicionais. E estas ainda são desafiadas no contexto pós-moderno, de diversas formas.

Um dos questionamentos que encontramos tanto no contexto moderno quanto pós-moderno pode ser resumido como: “será que não ter uma história narrativa, em uma estrutura facilmente reconhecível como tal, implica em não haver ficção?” Ao captar um “momento emocionalmente especial” através de um “processo muito mais sugestivo e musical do que lógico e discursivo”, será que o poema lírico não produz uma *história*, ainda que sua estrutura narrativa não seja tradicional?

Para desenvolver este ponto, passaremos ao argumento de Barbara H. Smith, apresentado no já antológico artigo **Poetry as Fiction**<sup>25</sup>. A discussão de Smith nos interessa sobremaneira, pois ela serve como uma chave para os entendimentos que serão desenvolvidos sobre a poesia na contemporaneidade e sobre como nós podemos aproximar certos aspectos

---

<sup>25</sup> SMITH, Barbara Herrnstein. Poetry as Fiction. **New Literary History**, [S.L.], v. 2, n. 2, p. 259, 1971. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/468602>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468602>. Acesso em: 03 fev. 2023.

da poesia lírica contida na **Antologia Trans** com as discussões acerca da narração ou do relato de si.

Com o objetivo de “desenvolver uma concepção da poesia que nos permita distinguir e relacioná-la tanto com o discurso não-poético quanto com outras formas artísticas”<sup>26</sup>, Smith (1971, p. 259) propõe que a “ficcionalidade [*fictiveness*] é a qualidade característica do que chamamos de ‘poesia’ quando usamos o termo no sentido amplo legado por Aristóteles, ou seja, para nos referirmos à categoria geral das obras de arte verbais”<sup>27</sup>. Ao indicar que usa a palavra “poesia” em seu sentido aristotélico, o escopo tratado por Smith é mais amplo do que o que discutimos neste trabalho. Entretanto, o objeto em estudo aqui (a **Antologia Trans**), constituído principalmente por poemas líricos, está incluso dentro do que Smith nomeia como poesia em seu artigo.

Voltando às ideias de Smith (1971, p. 259), ela destaca que é inevitável que teorizações a respeito de poesia pressuponham teorias da linguagem, de maneira explícita ou não. Apesar de não se dedicar ao desenvolvimento de uma teoria da linguagem, em um primeiro momento a autora faz apontamentos sobre aquilo que ela chama de discurso não-poético ou “natural”, para diferenciá-lo do discurso poético. Para ela, “discurso natural” é qualquer enunciado [*utterance*] que pode ser entendido como um *evento histórico*, ou seja, um evento único que acontece em determinado momento, em determinado local, em uma série específica de circunstâncias e como resposta às circunstâncias do contexto em que ocorre (SMITH, 1971, p. 260 e p. 261).

Resumindo as considerações a respeito do *discurso natural*, Smith diz:

quer uma composição tenha sido escrita para ser impressa ou não, e sem importar quão longa ela é, ou quanto tempo se levou para escrevê-la, e sem importar quão distante no tempo ou no espaço o escritor esteja de seu público definitivo, ou quão eloquente seja seu estilo, ou quão culturalmente significativo e estimado de outras formas ele seja, a composição ainda deve ser considerada um *enunciado natural* desde que ela possa ser tomada como respostas verbais de uma pessoa historicamente real, ocasionada e determinada por um universo historicamente real. E isso significa que a *maior parte* do que chamamos de “literatura”, no sentido geral de composições inscritas, na verdade consiste em enunciados naturais. Isso incluiria obras variando desde a *Metafísica* de Aristóteles e a *História da Inglaterra* de Macaulay, até um artigo numa revista científica ou um editorial no *New York Times* de hoje de manhã. Todos eles são enunciados tão naturais

<sup>26</sup> No original: “My primary concern will be to develop a conception of poetry that allows us to distinguish it from and relate it to both nonpoetic discourse and other artforms”. As traduções do texto de Smith foram feitas por Guilherme Bernardes, com revisão de Alexandre Nodari.

<sup>27</sup> “fictiveness is the characteristic quality of what we call ‘poetry when we use the term in the broad sense bequeathed by Aristotle, i.e., to refer to the general class of verbal artworks.”

quanto as impressões trocadas entre um colega e eu há alguns momentos. (SMITH, 1971, p. 264-265, grifos da autora)<sup>28</sup>

Para além dos enunciados naturais, sobram os que são compostos de *enunciados fictícios* [*fictive utterances*], “incluindo, mais proeminentemente, aquelas composições que de outra maneira nos referirmos como obras de literatura imaginativa – poemas, contos, peças e romances.” (SMITH, 1971, p. 265)<sup>29</sup>. Os enunciados que não compõem o discurso natural compõem o “*discurso mimético* – ou seja, a representação fictícia da fala” (SMITH, 1971, p. 268, grifo da autora)<sup>30</sup>. Para a autora, apesar de tradicionalmente a poesia (em sentido amplo) ser concebida como uma arte representacional, falta explicitar *o que é* que a poesia representa. Seu argumento é que “o que os poemas de fato representam ‘por meio da linguagem’ é a *linguagem*, ou mais precisamente, fala, enunciação humana, discurso” (SMITH, 1971, p. 268, grifo da autora)<sup>31</sup>. Em outras palavras, o discurso mimético é a *representação* do discurso natural, ou uma versão *fictícia* do discurso natural.

Smith reivindica que

o que é central para o conceito do poema enquanto enunciado fictício não é que o falante seja um “personagem” distinto do poeta, ou que a audiência a qual pretensamente se dirige, as emoções expressadas, e os eventos aos quais alude são ficcionais, mas que o *dizer, o direcionamento, a expressão e a alusão são em si atos verbais fictícios*. Evidentemente, um enunciado fictício na maioria das vezes vai se assemelhar em muito a um enunciado natural possível, pois a distinção não é essencialmente uma distinção de forma linguística. Além disso, apesar de certos aspectos formais – o verso, mais notadamente – usualmente marcarem e de fato identificarem para o leitor a ficcionalidade [fictiveness] de um enunciado, a presença de tais aspectos não é em si o ponto crucial da distinção. A distinção reside, em vez disso, numa série de convenções compartilhadas pelo poeta e o leitor, de acordo com as quais certas estruturas linguísticas identificáveis são tomadas não como os

<sup>28</sup> “whether or not a composition was written to be printed, and no matter how long it is, or how long it took to write, and no matter how remote in time or space the writer from his ultimate audience, or how eloquent its style, or how culturally significant and otherwise estimable it is, the composition must still be regarded as a *natural utterance* so long as it may be taken as the verbal responses of an historically real person, occasioned and determined by an historically real universe. And this means that *most* of what we call ‘literature’ in the general sense of inscribed compositions does in fact consist of natural utterances. This would include works ranging from Aristotle’s *Metaphysics* and Macaulay’s *History of England* to an article in a scientific journal or an editorial in this morning’s *New York Times*. These are all as much natural utterances as the remarks exchanged between me and a colleague a few moments ago.”

<sup>29</sup> “including most prominently those compositions that we otherwise refer to as works of imaginative literature – poems, tales, dramas, and novels.”

<sup>30</sup> “*mimetic discourse* – i.e., the fictive representation of speech”.

<sup>31</sup> “what poems do represent ‘in the medium of language’ is *language*, or more accurately, speech, human utterance, discourse.”



atos verbais aos quais elas se assemelham, mas como representações de tais atos. (SMITH, 1971, p. 271, itálicos da autora, sublinhados nossos)<sup>32</sup>

Destacamos a última parte da citação acima para direcionar ao entendimento de que a ficção em poesia (em sentido amplo, mas consequentemente também em sentido estrito) existe justamente pela demarcação do texto literário como representação do discurso natural e não como discurso natural em si. Em outras palavras: “o que o poeta compõe como texto não é um ato verbal mas sim uma estrutura linguística que se torna, ao ser lida ou recitada, a *representação* de um ato verbal” (SMITH, 1971, p. 274)<sup>33</sup>.

Pensando na questão do sentido [*meaning*] e da interpretação, temos que os enunciados naturais só podem ser identificados, descritos e entendidos em relação com seu contexto. “De fato, o que geralmente nos referimos como o ‘sentido’ de um enunciado é o seu contexto, ou seja, o conjunto de condições que ocasionaram sua ocorrência e determinaram a sua forma.” (SMITH, 1971, p. 265, grifo da autora)<sup>34</sup> Por outro lado, para os enunciados fictícios, o contexto é *historicamente indeterminado* – daí, o leitor é convidado a criar um contexto plausível para o poema (cf. SMITH, 1971, p. 275). Quanto a isso, diz a autora:

Na medida em que um poema não reflete, mas sim *cria* o contexto no qual seus sentidos estão localizados, sua estrutura linguística deve carregar um fardo extraordinário. A linguagem poética parece – e de fato é – mais rica, mais “sugestiva”, “conotativa”, e “evocativa” do que a linguagem natural, precisamente à medida que ela exige que o leitor coopere na criação de seus sentidos. (SMITH, 1971, p. 278, grifos da autora)<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> “what is central to the concept of the poem as a fictive utterance is not that the speaker is a “character” distinct from the poet, or that the audience purportedly addressed, the emotions expressed, and the events alluded to are fictional, but that *the speaking, addressing, expressing and alluding are themselves fictive verbal acts*. To be sure, a fictive utterance will often resemble a possible natural utterance very closely, for the distinction is not primarily one of linguistic form. Moreover, although certain formal features — verse, most notably — often do mark and indeed identify for the reader the fictiveness of an utterance, the presence of such features are not themselves the crux of the distinction. The distinction lies, rather, in a set of conventions shared by poet and reader, according to which certain identifiable linguistic structures are *taken* not to be the verbal acts they resemble, but representations of such acts.”

<sup>33</sup> “What the poet composes as a text is not a verbal act but rather a linguistic structure that becomes, through being read or recited, the *representation* of a verbal act.”

<sup>34</sup> “Indeed, what we often mean by the ‘meaning’ of an utterance *is* its context, i.e., the set of conditions that occasioned its occurrence and determined its form.”

<sup>35</sup> “Because a poem does not reflect but *create* the context in which its meanings are located, its linguistic structure must carry an extraordinary burden. Poetic language seems – and indeed *is* – richer, more “suggestive,” “connotative,” and “evocative” than natural language precisely because and to the extent that it requires the reader to cooperate in the creation of its meaning.

A partir das ideias de Smith, concluímos que a ficção faz-se presente também na recepção do poema, através da demanda pela criação de um contexto possível que permita a existência de sentidos para o enunciado mimético.

## 2 SOBRE NÓS

No início do capítulo, tocamos brevemente no motivo de chamar esta seção de “Sobre nós”: os tópicos que vêm a seguir constituem uma rede desordenada de possibilidades de abordagem de aspectos que se relacionam às *escritas de si* e às leituras das *escritas de si*. São hipóteses, questionamentos, ideias e conceitos mais ou menos imbricados, em relações que apresentam-se ao mesmo tempo como um convite à busca da organização desses elementos e como um lembrete de que a separação desses elementos é improvável. As linhas se cruzam, se conectam, aparecem em uma sequência inesperada e confundem quem as observa. Talvez não sejam *nós* impossíveis de desfazer, mas são definitivamente complexos.

O outro motivo de chamar esta seção de “nós” é a homonímia existente entre os fios emaranhados e a primeira pessoa do plural, já que aqui nosso interesse está nas escritas de *si*, e em como *nós* nos relacionamos com estas escritas. Assim, primeiro devemos explicitar o que denominamos “escritas de si”, explorando o que diferentes autores têm pensado sobre essas formas textuais na contemporaneidade, abordando como o ato de *escrever de si* se relaciona com o *criar-se* e a questão da experiência neste contexto. Também veremos como a autoficção apresenta propostas que nos ajudam a repensar o contexto da ficção na poesia lírica. Em seguida, discutiremos algumas relações dialógicas que encontramos nos debates acerca das escritas de si: o real e o ficcional; o autor e o texto; o eu e o outro. Por fim, abordaremos como as escritas de si podem ser entendidas como um ato performático, e como os gêneros (tanto textuais quanto identitários) são constituídos enquanto performances.

### 2.1 As escritas de si

O primeiro nó a ser discutido é o das *escritas de si*. Existem variados aspectos que podemos pensar neste tópico, tal qual “O que o ato de escrever sobre si representa?” ou “Qual a importância de escrever sobre si?”. Entretanto, antes disso, faz-se necessário demarcar o que está sendo chamado de escritas de si.

Para nossas considerações aqui, a escrita de si é qualquer texto em que *quem fala no texto* em alguma medida representa a pessoa real que produziu o texto. Assim, as escritas de si

abarcam desde diários, correspondências pessoais e autobiografias, nas quais pressupõe-se que o eu do texto corresponda ao eu real, até os textos literários em que há um eu que se expressa e é mais ou menos relacionado ao eu real que o produziu, como na lírica e também na primeira acepção da autoficção, que remonta aos anos de 1970 na França. A maioria destes textos é escrita em primeira pessoa, mas existem também escritas de si nas quais o *eu* não é expresso explicitamente, porém pode ser inferido, como no poema **Pactos**, de Ika Eloah (2017, p. 50)<sup>36</sup>, presente na **Antologia Trans**:

Fazer pactos com o nada  
ou aprender a lidar com tudo?  
Autoconhecimento não funciona  
para fazer do vazio do nada  
a suficiência do tudo.  
Tudo ou nada?  
Não cabe hormônio  
no corpo que não se conhece mais.

Apesar de em nenhum momento o *eu* manifestar-se com verbos conjugados na primeira pessoa e que falem de seu estado e suas ações (não há um “sou” ou “estou” ou “faço”, por exemplo), nem utilizar pronomes pessoais, o poema representa questionamentos e insatisfações que são facilmente interpretados como “de quem fala no poema”. Ao ressaltar o contraste absoluto entre *nada* e *tudo*, a poeta propõe uma reflexão sobre o papel do autoconhecimento nas experiências trans. A expressão “*pactos com nada*” parece sugerir uma posição passiva perante às categorias tradicionais de gêneros [*gender*]<sup>37</sup>, na qual os sujeitos apenas aceitam as imposições sociais, como forma de garantir proteção social. Por outro lado, “*aprender a lidar com tudo*” expressa um posicionamento ativo de questionamento do que está estabelecido, o que causa sofrimentos à pessoa que questiona o *status quo*. Para desvencilhar das amarras do “nada”, do vazio dos papéis de gênero impostos, é preciso preencher-se de elementos que criem sentido para a existência, de maneira que a transição corporal, representada no poema pela palavra “hormônio”, não baste por si só: a existência de sujeitos trans não depende das intervenções médicas, mas sim do reconhecimento de si para além do “nada” dos gêneros impostos. Assim, Eloah é capaz de expressar como o autoconhecimento importa na jornada das pessoas trans. Supomos que este *eu que fala* no

<sup>36</sup> ELOAH, Ika. Pactos. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 50.

<sup>37</sup> Pela necessidade de explicitar qual tipo de gênero está sendo abordado, ou seja, gênero identitário (masculino/feminino/gêneros não-binários) ou gêneros literários e textuais, os termos em inglês podem ser utilizados para evitar a ambiguidade. Assim, gêneros identitários serão identificados como *gender*, enquanto gêneros literários serão identificados como *genre*.

poema seja uma representação da autora, ainda que não seja inteiramente ela mesma o *eu* do poema, considerando a noção de mimesis. Por este motivo, o poema corresponde às distinções feitas anteriormente, sendo um exemplo da escrita de si, mesmo sem o uso da primeira pessoa.

Agora, passamos de fato aos fios que formam este nó das escritas de si. O primeiro é o próprio conjunto das escritas de si. Iniciamos com as considerações feitas por Leonor Arfuch em **O espaço biográfico**<sup>38</sup>, obra na qual a autora entrelaça os temas de relato, identidade e razão dialógica, explorando como as narrativas biográficas e autobiográficas se constituem em um contexto de “hibridização geral de categorias e distinções que dominaram o que se chamou de ‘modernidade’ e que acompanharam a transição a uma era ‘pós-moderna’.” (LACLAU. In: ARFUCH, 2010, p. 9-10)<sup>39</sup>.

Arfuch (2010) utiliza a palavra *espaço* como uma categoria maior que gênero [*genre*], englobando gêneros diferentes que compartilham traços, além de possuírem recepção e interpretação similares. Ao agrupar gêneros dentro de espaços, é possível fazer uma leitura analítica transversal, que se atenta às relações estabelecidas na construção da subjetividade contemporânea (ARFUCH, 2010, p. 132). “Além disso, essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o ‘fora de gênero’.” (ARFUCH, 2010, p. 132) A ideia de “espaço” permite explicitar a aproximação entre textos de gêneros distintos, o que nos é importante uma vez que, ao pensar na poesia lírica como uma ficcionalização do eu, precisaremos da aproximação com outras escritas de si que também exploram um *eu* ficcional, como a autoficção.

Outra proposta que busca reunir diferentes grupos de textos porém semelhantes em alguma medida é a ideia de *constelação*, apresentada por Diana I. Klinger<sup>40</sup> em sua tese de doutorado, que discute sobre a autoficção. Klinger (2006, p. 39) aponta que, objetivando circunscrever a autoficção, “é preciso inseri-la no campo mais amplo do que aqui chamamos ‘escrita de si’, que compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas, que compõem uma certa ‘constelação autobiográfica’”. Assim, memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o *eu* são englobadas neste campo.

<sup>38</sup> ARFUCH, Leonor. **O espaço autobiográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010. Tradução de: Paloma Vidal.

<sup>39</sup> LACLAU, Ernesto. Prefácio. In: ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. p. 9-14. Tradução de: Paloma Vidal.

<sup>40</sup> KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Cap. 1.

Observe-se que a ideia de “constelação”, de Klinger, se aproxima da ideia de Arfuch (2010, op. cit.) sobre “espaço biográfico”, sendo ambas discussões mais abrangentes e menos categóricas que o tradicional conceito de gênero literário. Klinger (2006, p. 39, op. cit.) aponta que o pensamento sobre essa “constelação” possui um caráter mais generalista se comparado ao pensamento sobre gêneros [*genres*] pois o universo autobiográfico “se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe.” É importante considerar que a autobiografia tradicional, em sua escrita, passa por certo processo de seleção feito pelo autor, que decide de maneira mais ou menos consciente o que e como incluir em seu texto. Trata-se, portanto, de uma forma de “ficcionalizar” a narrativa, mesmo que o exposto no texto mantenha uma ligação estreita com referências factuais e historicamente comprováveis.

Como podemos perceber, tanto Arfuch quanto Klinger não incluem a poesia lírica entre os gêneros que se encontram nas demarcações que elas apontam. Assim, é necessário explicitar porque defendemos que a lírica pode ser entendida como pertencente a este “espaço” ou “constelação”. Justamente por implicar um *eu* que se expressa literariamente e que é mais ou menos identificado com a pessoa que o escreveu, o texto lírico carrega em si um aspecto autobiográfico. Isto não quer dizer que, em um poema lírico, os tipos de relação estabelecidos entre texto e vida sejam os mesmos que encontramos na autobiografia tradicional. A autobiografia tradicional, tal como estudada por Philippe Lejeune (2008)<sup>41</sup>, propõe uma representação que pretende ser mais exata e mais fidedigna aos fatos historicamente verificáveis, e o leitor não a toma por uma obra de ficção. Por outro lado, a poesia lírica permite uma maior maleabilidade e transformação daquilo que vem da vida da pessoa poeta, criando espaços em branco que são preenchidos com a interpretação do sujeito leitor (cf. SMITH, 1971, op. cit). Observemos o contraste entre os dois excertos a seguir. O primeiro foi extraído de **Viagem Solitária: memórias de um transexual 30 anos depois**, autobiografia de João W. Nery, transhomem brasileiro considerado o primeiro no país a ser submetido a procedimentos cirúrgicos de transformação corporal. Já o segundo é o poema **Eu existo**, de Luan Bressanini, que faz parte da *AT*:

- i) “Durante um ano e meio fui motorista de táxi. Apesar do ofício neurotizante pelo barulho, pelos engarrafamentos e, sobretudo, pela

---

<sup>41</sup> LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2008. Organização de: Jovita Maria Gerheim Noronha; Tradução de: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

intolerância dos motoristas, era gratificante o fato de estar exercendo, pela primeira vez, uma profissão basicamente masculina.” (NERY, 2011)<sup>42</sup>

- ii) Eu existo.  
 Ossos, tronco.  
 Tecidos, pele.  
 Artérias, batimento.  
 Alma, vida.  
 Sentimentos que jorram,  
 lavando esse corpo.  
 Água vermelha, ponto, cicatriz.  
 Enfim se liberta.  
 Calmaria, conforto.  
 Um corpo que se encontra em si enfim.  
 Pelos de gramas vindos do vento  
 numa tarde de outono, renovando as folhas.  
 Artérias que se regulam depois da ressaca.  
 Quanto tempo você esperou?  
 Enfim a alma respira, a vida  
 se renova e se fortalece.  
 Um passo no olho do furacão,  
 em que a esperança é um índice  
 de 35 anos.  
 Eu sou resistência.  
 Transcender a alma, elevar a força,  
 dar resistência ao corpo, um espírito  
 que não se deixa levar no mar morto  
 chamado sociedade.  
 Eu luto!  
 Eu sobrevivo!  
 Eu resisto!  
 Eu existo!  
 Sou parte de um mundo não mais escondido. (BRESSANINI, 2017)<sup>43</sup>

Por ser uma autobiografia, um leitor não especializado entenderá **Viagem Solitária** como uma transcrição da vida de Nery tal como ela aconteceu. É claro que há certo grau de ficção, ou ficcionalização, no que está presente no texto: ela surge através das seleções que o autor fez sobre o que incluir ou não na sua narrativa, e pela criação de cenas que servem para exemplificar situações vividas, entre outros recursos de ficcionalização. Todavia, o leitor comum, que desconhece a teorização mais contemporânea sobre os gêneros autobiográficos, tende a ler a obra como fiel à “realidade”.

Já em **Eu existo**, Bressanini utiliza de recursos estéticos típicos da poesia, como versificação, ritmo e repetições, tecendo alusões que o permitem falar sobre sua existência

<sup>42</sup> NERY, João W. **Viagem solitária**: memórias de um transexual 30 anos depois. São Paulo: Leya, 2011. E-book.

<sup>43</sup> BRESSANINI, Luan. Eu existo. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 87-88.

enquanto pessoa trans, principalmente os sentimentos de realização e de resistência ao transformar seu corpo (“Água vermelha, ponto, cicatriz./ Enfim se liberta. / Calmaria, conforto. / Um corpo que se encontra em si enfim”) e de permanecer vivo, apesar das dificuldades (“Um passo no olho do furacão, / em que a esperança é um índice / de 35 anos. / Eu sou resistência.”). Corpo, transformação e vida são trabalhados no poema, de maneira que o leitor pressuponha que o poeta fala da sua própria experiência; ao mesmo tempo, esse falar é amplo o suficiente, não possuindo referências autobiográficas demasiadamente restritivas. Desta forma, o poema permite interpretações que utilizem elementos da própria experiência do leitor, dando ao texto sentidos que não se relacionam apenas com a vida de Bressanini, mas com experiências mais amplas, como a superação de limites, o direito de ser quem se é e a perseverança. Convém ressaltar que a experiência recepional é diferente, mesmo para leitores não especializados; cada um lerá o poema a partir de suas próprias referências e experiências, adicionando à leitura do poema algo pessoal.

Esta hibridização entre a experiência autoral e as escolhas estéticas feitas no âmbito da poesia lírica é o que nos sugere que podemos colocá-la nos campos das escritas de si que tanto Klinger (2006, op. cit.) quanto Arfuch (2010, op. cit.) abordam, pois há aproximações possíveis entre a poesia lírica e os gêneros pertencentes à “constelação autobiográfica” e ao “espaço biográfico” respectivamente. Além disso, a mescla entre biografia e ficção na poesia lírica faz com que encontremos paralelos entre ela e a autoficção, que ambas autoras incluem nos campos das escritas de si que caracterizam em seus trabalhos.

Nessa relação entre poesia lírica e autoficção, interessa observar o que diz Arfuch (2010, p. 137, grifo nosso):

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia - sobretudo dos escritores-, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o "outro eu", a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que não se considera já no "altar" das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da "autenticidade" em direção *às variadas formas da autoficção*. Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites - com o romance, por exemplo - e, diferentemente da identidade narrativa de Ricoeur, pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento.

Aqui, a autoficção é entendida como um jogo de encenação, não porque o autor busca enganar de fato seu leitor, mas sim porque a “autenticidade” é questionável por quem escreve

e por quem lê. O mesmo ocorre com a poesia lírica, mas através de recursos diversos. As estratégias estéticas da poesia também “[colocam] armadilhas, [diluem] os limites” entre real e ficcional, o que leva ao leitor a associar o que é apresentado no poema com a vida do poeta e também com a sua própria experiência, criando uma amálgama maleável de significados que não é nem “do poeta”, nem “do leitor” — ela é a soma dos elementos que o poeta coloca no texto com elementos particulares do leitor, constituindo significações no ato recepcional do poema e que, por consequência, são variáveis de leitor para leitor, e até mesmo entre diferentes leituras realizadas por um mesmo leitor.

Na questão da experiência, Arfuch (2010) aborda a forma como a narração da vida cumpre um papel de estruturar nossa própria compreensão sobre o tempo e a existência. Diz ela:

Enquanto dimensão configurativa de toda experiência, a narrativa, que "outorga forma ao que é informe", adquire relevância filosófica ao postular uma relação possível entre o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura.

Relação de não coincidência, distância irreduzível que vai do relato ao acontecimento vivencial, mas, simultaneamente, uma comprovação radical e, num certo sentido, paradoxal: *o tempo mesmo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo*. Falar do relato, então, dessa perspectiva, não remete apenas a uma disposição de acontecimentos - históricos ou ficcionais - numa ordem sequencial, a uma exercitação mimética daquilo que constituiria primariamente o registro da ação humana, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas, mas à *forma por excelência de estruturação da vida* e, conseqüentemente, da identidade, à hipótese de que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade "transcultural". (ARFUCH, 2010, p. 112. Grifos da autora.)

Percebemos que o falar de si funciona como forma de representar a si, permitindo que aquele que fala (ou escreve) estruture a sua experiência, a sua identidade e a sua própria existência. Apesar de Arfuch não falar sobre poesia, o que ela expõe é bastante pertinente para as nossas discussões na medida que a narração é, entre outras coisas, uma “exercitação mimética”. Conforme demonstrado no argumento de Barbara Smith (1971, op. cit.) apresentado anteriormente, a poesia (no sentido aristotélico) é uma instância de enunciação mimética. O relato, tal qual abordado por Arfuch, cumpre papel mimético enquanto representação da experiência humana através da linguagem, ao mesmo tempo que a poesia, tanto “ampla” quanto “restrita”, o faz ao representar o próprio discurso através de um determinado conjunto de convenções. A partir dessa consideração sobre o aspecto mimético, é possível fazer transposições do que é dito sobre a narração e sobre o relato ao que podemos



dizer sobre a poesia, com as devidas ressalvas quanto à forma em que os signos são trabalhados e as próprias convenções de gênero [*genre*].

Seguindo o que foi exposto acima, Arfuch (2010, p. 113-114, op. cit.) recorre a Émile Benveniste para argumentar que a narração é a *fonte do tempo*, apresentando a ideia de que é a partir da narrativa que é possível dar sentido à experiência humana. Além disso, a autora explora diferentes concepções sobre o que é experiência, buscando no artigo **The evidence of experience**, de Joan Scott, um questionamento da compreensão da existência de indivíduos como *fato*, o que, segundo a historiadora norte-americana, ignora a maneira pela qual identidades são produzidas pela sociedade:

Esse ponto de partida "naturaliza categorias como homem, mulher, negro, branco, heterossexual, homossexual, tratando-as como características desses indivíduos". Nesse caso, remete à concepção de Teresa de Lauretis, que redefine a experiência como "o trabalho da ideologia", trabalho em que a subjetividade é construída por meio de relações materiais, econômicas, interpessoais, efetivamente sociais e em longo prazo históricas, cujo efeito é a constituição de sujeitos como entidades autônomas e fontes confiáveis do conhecimento que provém do acesso ao real. (ARFUCH, 2010, p. 119, op. cit.)

Considerando o objetivo de analisar a AT, este trecho assume um papel importante, já que, através dele, podemos estabelecer conexão entre o falar de si e a questão da identidade, uma vez que a experiência é o resultado das diversas relações que constituem o *eu* identitário. Por exemplo, em **Olhem para mim**, Luq Souto Ferreira questiona as categorias estabelecidas pela hegemonia cisgênera, ao mesmo tempo que demarca uma identidade que difere do binário homem/mulher e que se recusa a ficar nos espaços demarcados para quem transgride essa norma:

Olhem para mim e vejam  
que no meu masculino  
meu feminino é lindo

Ornamental,  
para a sociedade tão sacal,  
a minha alma é tão natural.

Experimento,  
já que no fluido que sou  
tudo está em movimento.

És lindo.  
Mas eu tenho que ser finto?  
Para quem me resumi a um menino?

Para rodar a saia  
tenho que ter uma vagina?  
Deixar que me determinem  
a um ponto na esquina?

Para ser viril  
tenho que negar  
a flor do meu gentil?

Em ideologias brigar?  
E rezar pra um dia estar  
onde eu sempre pude transitar?

Por que eu tenho que ser Marina?  
Ou me conformar em ser Roberto?  
Mas se tudo no ser é incerto,  
eu só não posso ser liberto?

Sou, fui.  
Serei, seremos.  
Será que o mundo todo  
está em dois extremos?

Em duas caixas?  
Só por fugir disso tenho uma moral baixa?  
Mas, e se minha alma não se encaixa?

Querido, querida, queride.  
E se eu lhe contar que ainda há quem duvide?  
Da identidade de pessoas  
que só querem ser felizes,  
reconhecidas e ouvidas.

Bom, mas e se eu for  
quem dizem quem eu sou

Tudo bem, me deixe que eu vou  
aos poucos descobrir.  
Só me deixe fluir  
para nessa ideologização  
de homem e mulher  
eu não sucumbir.

Não precisamos ser eternamente  
o que nos determinaram  
quando nascemos.  
Nós somos transformação,  
tudo isso é construção.  
É que para o capital  
para onde eu vou é contra-mão!

Tudo isso é nascer.  
Tudo isso é viver.  
Tudo isso é ser.  
Na boa, quem tá recitando isso aqui

não é Lucas,  
é Luq, muito prazer!

“Eu quero nascer  
Quero viver

Deixe-me ir  
Preciso andar  
Vou por aí a procurar  
Rir pra não chorar”. (FERREIRA, 2017, p. 89-91)<sup>44</sup>

Ferreira contrapõe elementos tradicionalmente atribuídos aos gêneros binários masculino e feminino, ao mesmo tempo que reafirma a fluidez de sua identidade. Na recusa de ser *definide* como homem ou mulher, Luq estabelece sua liberdade no não-ser da binariedade. *Elu* também questiona os julgamentos morais que são feitos sobre pessoas não-binárias (“Só por fugir disso tenho uma moral baixa? / Mas, e se minha alma não se encaixa?”), ao mesmo que critica a ideia de que exista uma “ideologia de gênero” professada por pessoas trans; Ferreira aponta que é a defesa das categorias tradicionais de gênero [*gender*] que constitui a verdadeira “ideologia de gênero”: “Só me deixe fluir / para nessa ideologização / de homem e mulher / eu não sucumbir”. O falar de si neste poema serve como forma de constituir a identidade da pessoa poeta, ao mesmo tempo que questiona a própria estrutura capitalista das identidades de gênero binárias (“É que para o capital / para onde eu vou é contra-mão!”), além de convidar ao leitor que também explore sua própria identidade de gênero (“Não precisamos ser eternamente / o que nos determinaram / quando nascemos”). *Elu* conclui seu poema citando a canção **Preciso me encontrar**, de Cartola, que expressa o desejo de viver livremente, para poder atingir o autoconhecimento.

Como pode ser percebido, **Olhem para mim** serve em parte para que Ferreira ficcionalize a sua experiência enquanto *não-binária*, tornando a sua própria identidade temporariamente definida pelo poema, através de uma representação de si. O leitor do poema terá acesso a essa ficcionalização do *eu* de Luq, mas jamais terá acesso à identidade “real” *delu*, pois essa é intangível. Ainda assim, através do poema, o leitor cria uma imagem do *eu* que se manifesta, um *eu* que possui relação com o *eu* real, mas que jamais será inteiramente correspondente a ele.

---

<sup>44</sup> FERREIRA, Luq Souto. Olhem para mim. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 89-91.

Quanto à relação entre experiência e o falar de si, nos interessa observar também a discussão que Paula Sibilia (2016)<sup>45</sup> faz a respeito do destaque dado ao *eu* no contexto midiático atual. A antropóloga argentina aponta que os relatos contemporâneos se fundam na valorização crescente da experiência do *eu*, que se coloca como protagonista das narrativas. Os relatos já não mais se sustentam na imaginação, na inspiração, na perícia ou na experimentação; em nosso momento histórico, é a coincidência entre biografia e texto que fornece relevância à escrita de si. Entretanto, o *eu que fala* recorre às técnicas midiáticas de edição e publicação para construir a sua imagem perante o seu público. Disto decorre que o *eu* que se apresenta socialmente é um eu ficcionalizado, moldado a partir de expectativas sociais e midiáticas. É o que diz Sibilia (2016, p. 250): “Tanto essas vivências pessoais como a própria personalidade do *eu* autoral, porém, também são ficcionalizadas com a ajuda da aparelhagem midiática e são convocadas para performar na visibilidade”. O “íntimo” que é exposto em público é cuidadosamente escolhido; antes de ser compartilhado, ele é moldado a partir das tendências testemunhadas nas redes sociais. Assim, aquele que expõe seu íntimo o faz de maneira que corresponda às expectativas de como a “realidade” deve ser.

O exposto acima tem fios que aparecerão em outros nós, como a performance nas escritas de si e a relação entre real e ficcional. Retornaremos a eles em outro momento. Por enquanto, ainda na questão do relato de si como estruturador da experiência, percebemos que o representar-se em palavras é parte importante da constituição daquilo que podemos chamar de identidade (cf. ARFUCH, 2010, p. 112, e p. 115-116, op. cit.). Um exemplo dessa estruturação e ficcionalização do *eu* pode ser encontrado em **Construção**<sup>46</sup>, de Preto Téó, que, à época da publicação da AT, assinava como Teodoro Albuquerque (AÇÃO EDUCATIVA, 2021)<sup>47</sup>.

Não, eu não sou um homem de verdade.  
Definitivamente não sou, nunca serei.  
Vou te falar o que eu sei sobre homem de verdade.

É forma viva da sapiência e erudição que urina fora do vaso,  
senta de perna muito aberta no busão,

<sup>45</sup> SIBILIA, Paula. Eu real e os abalos da ficção. In: SIBILIA, Paula. **O show do Eu: a intimidade como espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. Cap. 7. p. 247-300.

<sup>46</sup> ALBUQUERQUE, Teodoro. **Construção**. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 109-111.

<sup>47</sup> AÇÃO EDUCATIVA. **“Eu sou um conjunto de coisas que fogem das métricas”, a afirmação lírica de Preto Téó**. 2021. Disponível em: <https://acaoeducativa.org.br/eu-sou-um-conjunto-de-coisas-que-fogem-das-metricas-a-afirmacao-lyrica-de-preto-teo/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

te agride se sente que está perdendo o altar em que se fez macho,  
 escarra forte no chão.

Tá sempre calculando o nível de esculacho  
 que vai direcionar sem dó  
 para todo e qualquer ser vivo desviante da condição de  
 submissão

cis-heteronormativa.

E eu juro que não tô gastando palavra bonita,  
 que comigo o verbo é torto mesmo,  
 como eu sempre fui.

Não, homem de verdade eu não sou, não.  
 Eu saí de uma outra fornada.  
 Eu nasci e fui criado  
 na feminilidade,  
 me ensinaram que a minha genitália foi criada  
 para se invadir.

Fecha a perna, garota.  
 Não usa esse short perto de menino,  
 é curto demais.  
 Não adiantou.  
 Eu tô vivendo a consequência da minha invasão  
 desde 1999.  
 Hoje eu tenho 23 anos  
 Cês tão fazendo a conta?  
 Porque homem que é homem de verdade, não faz.  
 Nem da idade, nem do consentimento.  
 Palavra que vários deles não conhecem,  
 tipo clitóris, orgasmo, fazer gozar  
 e pode parar,  
 para agora mesmo.

Nesse poema não tem espaço pra problematização  
 nem pra feminista radical sorrir de escárnio  
 pensando em socialização.

Eu tô falando de masculinidade.  
 Vamo combinar que é um problema maior que  
 a vulnerabilidade da buceta.  
 Até porque eu conheço homens de buceta que  
 a cada dia que passa  
 estão se esforçando para ser homens de verdade  
 jogando no vento a carta da criação,  
 justificando incansavelmente a reprodução  
 daquilo que os fez sofrer tanto quanto eu.

Pronto, falei.  
 Saiu direto das minhas tetas indesejadas,  
 da minha ausência de pelo e falo,  
 da minha voz aguda,  
 da baixa estatura,  
 da inconfundível distribuição muscular,  
 dos meus quadris largos,

da minha raxa.

Tá bem aqui o boy que vai humilhar a masculinidade de vocês.  
E cês pode crer que a minha arma  
tá pronta e empunhada  
por mim e pelas minhas irmãs.  
Quem tá apontando é cada mina cis, trans e travesti,  
cada transviado, cada bicha,  
cada uma das pessoas afeminadas que vocês querem destruir.  
(ALBUQUERQUE, 2017, p. 109-117)

No poema, Preto Téo contrapõe sua própria identidade de homem trans com a identidade do “homem de verdade”, ou seja, um homem machista e violento, que se respalda nos papéis tradicionais de gênero para considerar-se superior. Ao declarar que não é um “homem de verdade” e que nem mesmo tem pretensão em ser um, Preto Téo subverte uma fala transfóbica comumente direcionada a homens trans e *transmasculines* (“você não é homem de verdade”), para expor a masculinidade tóxica que é socialmente cultivada. O poeta exalta a feminilidade presente em si, em mulheres cis e trans, em travestis, em homens gays e em outros homens trans que não buscam reproduzir a masculinidade machista. Ao fazer isso, ele pauta a sua identidade transmasculina em contraste com as construções tradicionais do “ser homem”. Como se pode pressupor, identidade é, também, um dos fios que encontramos nos nós da escrita de si.

Conforme já indicado, o falar de/escrever sobre si é um ato representacional e, portanto, uma operação em certa medida ficcionalizante, uma vez que é impossível que o *eu que fala* coincida totalmente com o *eu falado*. Podemos supor que o ato de ficcionalizar-se seja uma forma de lidar com a complexidade do próprio *eu*, uma vez que ele é intangível, íntimo, inacabado, inconcluso e composto de uma sequência de vários outros *eus*. Escrever sobre si e ficcionalizar-se pode ser uma estratégia para tentar tornar concreto esse *eu*. Sibilia (2016, p. 286, op. cit.) argumenta que, após a modernidade, já não é mais possível entender a identidade como algo fixo e estável, pois há um rompimento com as instituições que antes sustentavam esse entendimento. Sem ter onde se ancorar, resta ao *eu* contemporâneo “tornar-se visível e compartilhar a sua vida nas vitrines do mundo” (SIBILIA, 2016, p. 286). Com essa discussão, somos lembrados da transformação e da inconsistência que caracterizam a vida contemporânea. Pela fluidez que experienciamos em tudo na pós-modernidade, talvez seja necessário registrar-se para criar mais estabilidade: assim, utilizar técnicas e ferramentas midiáticas passa a ser uma forma de criar uma espécie de gravidade, na qual se possa orbitar sem a inconstância sentida em todas as outras direções.

Já Arfuch (2010, op. cit.), amparando-se em Paul Ricoeur, aponta de que maneira o falar de si evidencia uma identidade narrativa que se difere da identidade substancial, já que aquela é mutável:

[Ricoeur] se propõe assim a se deslindar da "ilusão substancialista" de um sujeito "idêntico a si mesmo". Essa ilusão aparece justamente (...) como um problema de inscrição da temporalidade no espaço autobiográfico: quem fala na instância atual do relato? Que vozes de outros tempos - da mesma voz? - se inscrevem no decurso da memória? Quem é o sujeito da história? Para Ricoeur, o dilema se resolve, como antecipamos, com a substituição de um "mesmo" (*idem*) por um "si mesmo" (*ipse*); sendo a diferença entre *idem* e *ipse* a que existe entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa, sujeita ao jogo reflexivo, ao devir da peripécia, aberta à mudança, à mutabilidade, mas sem perder de vista a coesão de uma vida. A temporalidade mediada pela trama se constitui, desse modo, tanto em condição de possibilidade do relato quanto em eixo modelizador da (própria) experiência. (ARFUCH, 2010, p. 115-116, grifos da autora)

Podemos perceber que aqui há um entendimento do *eu* como algo mutável e coeso, composto por *eus passados* e transformados em uma nova identidade. Isto nos permite olhar para as escritas de si de maneira a entender que o que está expresso nelas não corresponde a uma suposta identidade exata de quem as escreve, mas sim à uma construção ficcional, surgida a partir do próprio ato verbal mimético. Lembremos que, apesar de Arfuch se referir à narrativa, aqui estamos transpondo suas considerações à poesia, através do que foi discutido a partir de Smith (1971, op. cit). De outro modo, podemos entender que a identidade presente no ficcional decorre das experiências estruturadas pelo falar de si, *representando* a identidade de quem fala, mas sem corresponder exatamente a ela. Assim, quando Arfuch traz as considerações de Ricoeur sobre os diferentes eus (“identidade substancial ou formal” e “identidade narrativa”), não é difícil pensar na questão do eu na poesia. Conforme já apontado anteriormente, não se trata do “eu do poeta”, mas sim de um “eu criado pelo poeta” (e interpretado pelo “eu do leitor”). Isso fica explicitado nos oito poemas iniciais da AT, uma vez que, apesar de apresentarem um *eu* que fala na primeira pessoa do singular, estes poemas foram escritos de forma coletiva, nas Oficinas de Poesia do Cursinho Popular Transformação. Como exemplo, temos o poema **Dança perdida**:

Na dança voluptuosa  
do passo da bailarina,  
a dor do compasso de todas as rimas.  
O segredo está na liberdade do movimento.

ATENÇÃO

Eu não acredito em liberdade,  
 muito menos em movimento,  
 muito menos em deus,  
 nem mesmo em você, ou nele, ou nela.

Às vezes nem em mim mesmo.  
 Às vezes sou fomento.  
 Às vezes, esquecimento.  
 Às vezes volto a ser movimento.

V            T  
 O U P    U  
 L            O            E MONSTRA  
                   S  
                   A  
                   incrívela

Eu não acredito em mim. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017c, p. 17)<sup>48</sup>

Os elementos visuais são explorados no poema como forma de direcionar a leitura: a segunda estrofe é feita apenas da palavra “ATENÇÃO”, em caixa alta, exigindo que o leitor obedeça ao comando que a palavra expressa. Já a quinta estrofe é constituída por dois versos contrastantes: o primeiro está em letras maiúsculas, enquanto o segundo aparece em minúsculas, criando uma sensação de amplitude para as palavras “voluptuosa e mostra”, e, por contraste, diminuindo a força da palavra “incrédula”. Além disso, o primeiro verso desta estrofe traz a palavra “voluptuosa” estilizada, de maneira a aludir à “dança perdida” do título.

Através de repetições de trechos e palavras, o poema sugere um movimento ritmado, enquanto apresenta questões sobre sexualidade, identidade, corpo e crenças. Tais temas podem ser observados nos seguintes aspectos:

- a) a palavra “voluptuosa” aparece duas vezes, combinada com elementos que sugerem movimento: primeiro caracterizando a palavra “dança”, e depois disposta na página de uma forma a simular um movimento sinuoso. É uma palavra que se destaca, presente no primeiro verso do poema e depois, na quinta estrofe, com um tratamento visual que a separa dos outros elementos do poema: ela sugere a intensidade da busca por deleites, ao mesmo tempo que representa a “dança” tematizada no poema. Ligada à palavra “MONSTRA”, ela alude à percepção social sobre os corpos trans, entendidos como algo que assusta ao mesmo tempo que gera curiosidade e desejo;

<sup>48</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Dança perdida. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017c. p. 17.



- b) “liberdade” aparece duas vezes associada à palavra “movimento”, mas em contextos diferentes. Enquanto na primeira estrofe temos o verso “O segredo está na liberdade do movimento”, na terceira o eu do poema declara “Eu não acredito em liberdade / muito menos em movimento”. No primeiro momento, a “liberdade do movimento” é apresentada como algo positivo, entretanto tanto liberdade quanto movimento são cerceados na segunda vez que aparecem. Assim, a ideia da existência de liberdade expressa na primeira estrofe é questionada na terceira. Enquanto reconhecer-se e viver de forma autêntica representa uma “liberdade do movimento”, os constantes ataques às existências de pessoas trans levam à percepção de que não há liberdade, o que, por sua vez, faz o eu do poema não acreditar em liberdade ou em movimento. Também é relevante notar que a palavra “movimento” pode fazer uma alusão às organizações de pessoas trans; assim, não acreditar em movimento pode representar a desconfiança nas próprias instituições que se colocam como representantes da comunidade trans;
- c) a terceira estrofe inteira é uma expressão de descrença: “Eu não acredito em liberdade / muito menos em movimento / muito menos em deus / nem mesmo em você, ou nele, ou nela.” Este tema continua no primeiro verso da estrofe seguinte, “Às vezes nem em mim mesmo”. Assim, tem-se um eu que questiona tudo, tanto o visível (eu, você, ele, ela), quanto o intangível (identidade, liberdade, movimento, deus). Também interessa notar que a palavra “deus” vem grafada em letras minúsculas, o que pode representar um afastamento em relação às questões religiosas, ressaltando a descrença expressa na terceira estrofe;
- d) a quarta estrofe tem uma mudança de tema, expressa em uma regularidade estrutural, com todos os versos iniciando em “Às vezes” e terminando na rima *-mento*. O primeiro verso se liga à estrofe anterior, conforme analisado acima, mas os três seguintes lidam com a identidade, com o *ser*: “Às vezes sou fomento. / Às vezes, esquecimento. / Às vezes volto a ser movimento.” O último verso também serve como um retorno à crença no movimento, ainda que uma crença inconstante, sugerida pelo “às vezes”. A quinta estrofe termina com a palavra “incrédula”, enquanto a sexta estrofe é constituída apenas do verso “Eu não acredito em mim”. Isto conversa com a imagem da “dança” do título, pois sugere um trajeto ritmado de idas e vindas entre o crer e o não crer.

Também interessa notar que há uma variação no gênero do eu: no primeiro verso do quarto parágrafo, tem-se “Às vezes nem em mim mesmo”, enquanto a quinta estrofe usa

apenas palavras no feminino: “VOLUPTUOSA E MONSTRA / incrédula”. Esta mudança pode representar o processo de entendimento e aceitação de identidade de gênero pelo eu, ou uma identidade gênero-fluida, como também serve para desestabilizar o leitor em sua percepção sobre o eu do poema e sobre as próprias questões de gênero do leitor. O eu de identidade instável do poema brinca com seu leitor, convidando à (des)construção de uma imagem que, em poucos versos, acaba sendo substituída por outra. Com isso, há uma *dança* de significados expressa na escolha de palavras utilizadas pelas pessoas autoras neste poema, aproveitando a incredulidade da voz que se narra e criando um sentimento correspondente em quem a lê.

Pensando neste poema como instância da ficcionalização do *eu*, **Dança perdida** apresenta um eu que explicita sua inconsistência perante o leitor. Ao se declarar incrédulo em si mesmo, o eu permite que o leitor também questione a voz que se narra nos poemas. Falando sobre autoficção, Arfuch (2010, p. 127, op. cit.) aponta que, “sem renúncia à identificação de autor”, este tipo de escrita de si propõe uma nova forma de olhar para a narrativa autobiográfica, num jogo de “transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial”. Mesmo não se tratando de autoficção (ao menos, não nas concepções mais hegemônicas), este jogo acontece em **Dança perdida**: a confusão de gênero [*gender*] no poema fragmenta os indícios que podem remeter à biografia de quem produziu o poema, convidando o leitor a encarar essa identidade liquefeita. Ainda há uma tênue ligação com os sujeitos concretos que o escreveram, mas essa conexão se transforma num jogo de espelhos que brinca com as percepções do leitor.

Assim, a “dança perdida” aludida no título remete ao processo de perder-se e encontrar-se: perder o eu, a relação com o outro, as crenças; encontrar o movimento e a liberdade num processo constante de dúvidas e transformações.

Retornando à questão do “eu que fala” no poema, percebemos que, em **Dança perdida**, este *eu* não é nenhuma das pessoas autoras do poema, mas sim uma criação ficcional do coletivo, que expressa sentimentos e vivências daquele grupo, ainda que seja possível que entre quem escreveu estejam pessoas que acreditem em liberdade, movimento ou deus, ao contrário do que é dito no texto. Entretanto, o *eu* criado por estas pessoas expressa descrença, num ato representacional comunitário. No próximo capítulo, exploraremos mais as implicações da autoria coletiva na **Antologia Trans**.

### 2.1.1 Poesia lírica e autoficção: aproximações

Um último fio a ser explorado neste nó é a questão da autoficção, bem como as aproximações que podemos fazer entre ela e a poesia, conforme aludido anteriormente. Para tanto, interessa compreender o que se entende por autoficção, para que possamos pensar de que maneira os textos da **Antologia Trans** possuem características que os aproximam da autoficção.

Começemos então pelas dificuldades em conceituar autoficção. Klinger (2006, p.48, op. cit.) destaca que o termo surge com Serge Doubrovsky, romancista francês.

Doubrovsky chamou a seu romance de auto-ficção: “ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se quer, auto-ficção”. Para Doubrovsky a auto-ficção não é “ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux [*sic*], em um [*sic*] renvoi incessant, em um [*sic*] lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte<sup>49</sup>.”

Ao operar nesse espaço entre ficção e realidade, Doubrovsky inaugurou oficialmente um fazer literário que evidencia as contradições da própria literatura, do ato de ler e do criar(-se) no escrever sobre si. Klinger (2006, p. 52) indica que através das armadilhas criadas na autoficção, que confundem verdade e ilusão, o leitor é levado a perder sua capacidade de “cessar de descrever”. “Assim, o que interessa na auto-ficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’” (KLINGER, 2006, p. 52). Podemos entender, então, que a autoficção funciona ao mesmo tempo como “criação do autor” e como “criação *do autor*”: o texto autoficcional serve como maneira do autor produzir a si mesmo através do ato criativo da escrita, oferecendo uma imagem ficcional de si mesmo à pessoa leitora. Em outras palavras, o autor cria um texto que é o espaço de criação da imagem do autor — uma imagem que não é a cópia perfeita de quem escreve, mas sim um jogo de espelhos.

Essa criação de si mesmo através da escrita não está presente apenas na autoficção; nós a encontramos em toda a escrita de si, inclusive na poesia lírica, especialmente naqueles poemas em que o *eu* fala de si mesmo, quando o poeta constrói uma representação de si nos versos. Ressaltamos, mais uma vez, que essa representação não deve ser entendida como uma reprodução fiel do autor, e sim como uma criação subjetiva, que utiliza de elementos

---

<sup>49</sup> “nem autobiografia nem romance, portanto, em sentido estrito, funciona no entre, em uma referência incessante, em um lugar impossível e evasivo que não seja o funcionamento do texto”. Tradução nossa.

biográficos em combinação com recursos poéticos diversos, tais como a versificação, os esquemas métricos, as aliterações e rimas, o ritmo, as imagens evocadas, entre outros. Por exemplo, no poema **Eu não**<sup>50</sup>, Bernardo Enoch Mota reflete sobre quem é, buscando tanto elementos que lhe são íntimos como ficcionalizações do eu:

Eu não odeio meu corpo.  
 Eu não nasci no corpo errado.  
 Não me venha falar que ele é inadequado.  
 Se eu mudo é para melhorar o que sinto  
 que possa ser melhorado.  
 Se eu mudo é porque mudança faz parte da vida  
 e eu não quero me sentir parado.  
 Cada forma.  
 Cada traço.  
 São todos pedaços  
 de quem eu sou.  
 Comecei só como um rabisco.  
 Agora estou transcendendo o padrão fabricado.  
 E ninguém tem nada com isso.  
 E não tem nada de errado.  
 Eu sou eterno rascunho da vida.  
 Nunca vou ser terminado.  
 Apaga.  
 Refaz.  
 Tira.  
 Acrescenta.  
 Só não deixa igual,  
 porque aí ninguém aguenta.  
 Eu não odeio meu corpo.  
 Eu não nasci no corpo errado.  
 Sou eterno rascunho da vida, estou aqui  
 para ser melhorado.  
 Na eterna busca do buscar por toda eternidade.  
 Rabisco  
 Rascunho  
 Desenho  
 Obra prima  
 Transbordando  
 Transcendendo  
 Transgredindo  
 Apenas sendo mais eu  
 Mais meu a cada dia. (MOTA, 2017, p.74-75)

Para falar sobre seu processo de “tornar-se quem é”, Mota compara-se a um projeto artístico que está em constante ajuste. A busca pelo “eu verdadeiro” é incessante e o *eu* atesta que, apesar dessa busca, não há um final definido, pois trata-se de um processo eterno. As

---

<sup>50</sup> MOTA, Bernardo Enoch. Eu não. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 74-75.

repetições no poema (como nos versos “Eu não odeio meu corpo. / Eu não nasci no corpo errado”, as palavras “rascunho”, “rabisco” e “desenho” e a sílaba “trans” em diversas palavras), servem como maneira de pontuar a contínua busca pelo *eu*, além de destacar as *transformações* decorrentes deste processo. Isso também é reforçado pelos versos “Apaga. / Refaz. / Tira. / Acrescenta. / Só não deixa igual, / porque aí ninguém aguenta.” Mota utiliza recursos poéticos, como versificação e aliteração, para representar seu processo de transição, não apenas física como também mental, ao entender-se, aceitar-se e afirmar-se enquanto pessoa trans.

Ao mesmo tempo que o *eu* fala sobre a sua jornada de transformação em si mesmo, ele cria uma imagem de si como alguém que pretende ser mais verdadeiro em sua subjetividade, ao revelar no poema as etapas de suas mudanças. O leitor é levado a uma percepção do *eu* presente no poema como alguém inconstante, cuja instabilidade não é negativa, mas sim parte de um autoconhecimento. “Conhecer de verdade” este *eu* que se manifesta através dos versos é explicitamente impossível, uma vez que a intenção do *eu* é a própria mudança. Pela criação (ficcionalização) de si e dos seus processos de mudança, o poeta demonstra que seu “eu real” é inatingível. Com isso, o leitor deste poema acaba por perder a capacidade de “cessar de descrever” (cf. Klinger, 2006, op. cit.) no *eu* presente em **Eu não**.

Retornando às conceituações acerca da autoficção, também importa ressaltar que Evando Nascimento (2017, p. 612)<sup>51</sup> indica a impossibilidade de “formular um conceito unívoco e homogêneo de autoficção”, uma vez que cada teórico, crítico e autor literário que aborda o assunto o faz de maneira a reinventar seu entendimento do termo. Por isso, Nascimento propõe pensar a autoficção, em sua relação com a autobiografia, não como um *conceito* mas como uma *categoria de reflexão*. Ele pontua que isto é necessário já que “um conceito (...) deve ser unívoco e homogêneo, enquanto uma categoria de reflexão, por constituir um dispositivo, serve de instrumento para se pensarem determinados problemas, sem jamais atingir uma conceituação definitiva” (NASCIMENTO, 2017, p. 614). Considerando que diferentes autores e teóricos entendem a autoficção de variadas maneiras, a argumentação de Nascimento assume uma posição de destaque nesta discussão, principalmente ao pressupor na autoficção mutações “ao longo do tempo e em diversos espaços” (NASCIMENTO, 2017, p. 614), algo que não ocorre em um gênero [*genre*]. Este é estável, tal como a autobiografia e a poesia lírica tradicionais. Além disso, quando

---

<sup>51</sup> NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Uerj**, [S.L.], v. 24, n. 42, p. 611-634, 30 dez. 2017. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/matraga.2017.31606>. Acesso em: 12 out. 2022.

entendemos a autoficção como uma categoria de reflexão, torna-se mais viável estabelecer aproximações entre a poesia lírica contemporânea e essas propostas da ficcionalização do eu.

Prosseguindo sua argumentação, o autor aponta que a autoficção como dispositivo provoca questionamentos sobre a autobiografia enquanto gênero estável.

É como se, paradoxalmente, para questionar a consistência e a identidade do eu, a autoficção devesse passar, mais uma vez, pela escrita do eu, porém sem se prender à miragem da configuração identitária. Em outras palavras, a autoficção viria para gerar a perturbação identificatória do eu autobiográfico (tanto na autobiografia verídica quanto no romance autobiográfico), instalando-se como dúvida estética e existencial entre o eu verdadeiro e o eu ficcional. (NASCIMENTO, 2017, p. 614-615)

Desta maneira, a autoficção se realiza na percepção desse diálogo (ou conflito) entre o real e a criação, dependendo da recepção do leitor para que ela seja entendida como autoficcional. Assim, aponta Nascimento (2017, p. 613), “a autoficção só pode ser pensada na dupla via de uma poética autoral e de uma estética ledora. Não basta que o texto se apresente, de forma consciente ou não, como autoficção; é preciso que os leitores também o reconheçam como tal”. Aqui, Nascimento diverge de Arfuch; enquanto Nascimento entende que a autoficção não precisa acontecer de forma consciente, Arfuch (2010, p. 127, op. cit.) diz que se trata de um esforço deliberado por parte do autor autoficcional. Esta falta de consenso é um dos aspectos da autoficção que a faz complexa e indefinível.

Outro ponto a ser considerado nesta discussão é aquilo que Nascimento (2017, p. 619, op. cit., grifos do autor) descreve como “uma assimetria fundamental entre *intencionalidade autoral e efeito estético sobre o leitor*”. Segundo ele, essa assimetria garante a ambiguidade que caracteriza a autoficção. Daqui, retornamos à questão da impossibilidade de estabelecer os limites entre real e ficcional (sempre haverá esse retorno). Diz Nascimento (2010, p. 68, grifos do autor).

O fictício do ficcional reside na impossibilidade do limite absoluto, e não na natureza dos territórios demarcados (ficção x realidade). *A ficção está no limite e não nos territórios discursivos, nos gêneros*. Essa é a instável novidade da autoficção, e não a identificação simplista entre narrador e autor. (...) Nessa tensão entre narrador, autor e personagem, é que se insere a verdadeira ficção para Barthes: a do leitor, que quase nunca é mencionado nas discussões sobre autoficção, exceto pelo próprio Doubrovsky. O leitor é convocado a intertrocar papéis com todas essas máscaras ficcionais, atribuindo também algo de sua própria vida, sem o que a literatura permanece letra morta. A vida de toda ficção depende do bios leitoral, sem o qual nada acontece. Pois a autoficção só existe de fato como efeito e não como um novo dogma de criação.

Nascimento reforça a ideia de que a autoficção acontece no âmbito da recepção do texto, pois é na leitura que, de fato, os limites do fictício e do factual tornam-se indistinguíveis; é no ato de ler que a pessoa leitora é confrontada com os “jogos” da autoficção, sendo levada a questionar as afirmações da voz que fala no texto. Nascimento recorre a Derrida para explorar a ideia de que, no texto literário, as fronteiras entre verdadeiro e ficcional são indiscerníveis, e que a ficção contemporânea brinca com os limites atribuídos a ela. O “brincar” com a ficção e o real na autoficção causa uma “contaminação” mútua de ambos os aspectos: “o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (...) e o sentido literário (...). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos pólos, com a ultrapassagem da fronteira” (NASCIMENTO, 2010, p.65)<sup>52</sup>. Em outras palavras, vemos que aquilo que vem dos dados biográficos (literal) e aquilo que vem da criação autoral (literário) invadem-se mutuamente, de maneira a impossibilitar sua delimitação enquanto um ou outro.

Essa mistura de literal e literário pode ser observada no poema **Xuxu matinal**<sup>53</sup>, de Preto Téó:

Eu quero sentir o xuxu  
de Raquel Virgínia.  
O hálito matinal.  
Quero,  
mesmo.

Quero sua voz grave de quem mal acordou.  
Quero a graça de ver aquela mijadinha em pé.  
De quem sai rápida, atrás de café.  
Quero tê-la de mãos dadas cruzando a 24 de maio.

Quero dizer-lhe que não tenho um putô.  
Que não pago nem almoço.  
Nem Chivas no Bourbon Street.  
Que sequer entrei naquele espaço  
com o meu próprio dinheiro.  
Que não vim até aqui na verdade  
com o meu próprio dinheiro.  
Que as roupas,  
os móveis  
os talheres do meu quarto-cozinha  
não vieram por mim.  
Que o máximo que eu tenho trampado

<sup>52</sup> NASCIMENTO, Evando. Matérias-Primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 2, n. 4, p. 59-75, jul. 2010. Semestral.

<sup>53</sup> ALBUQUERQUE, Teodoro. Xuxu matinal. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 107-108.

são umas faxinas,  
uns freelas,  
umas coisas assim.

E ela, indignada,  
vai me perguntar:  
por que isso importa?  
Vai me questionar se toda travesti ocupa  
automaticamente  
o lugar de puta.  
Na verdade, era só para ela saber  
de que lado eu estou.

Era para endossar o parágrafo seguinte  
mostrando o que eu sou:  
Eu quero minha pele preta  
coladinha na pele preta  
de Raquel Virgínia.

Quero ter livres as minhas tetas  
inchadas de ciclo menstrual  
na cama  
de Raquel Virgínia.

Quero livre e despreocupada a minha voz  
fina.  
Quero livres os meus trejeitos  
afeminados.  
O meu quadril largo.  
Eu quero ser o homem  
que sou  
de vagina  
no pau, nas mãos,  
no corpo  
de Raquel Virgínia. (ALBUQUERQUE, 2017b, p. 107-108)

O poema representa uma fantasia do autor, expressando seu desejo por Raquel Virgínia, mulher trans negra, empresária e cantora da banda As Baías (GOMES, 2023)<sup>54</sup>. O poeta expõe seu interesse, confessando que anseia por uma situação de intimidade e de liberdade com a cantora, após o que se supõe ser uma noite de sexo. O “xuxu” que nomeia o poema vem do pajubá e refere-se à barba malfeita ou à barba que começa a crescer. Para mulheres trans e travestis, o xuxu constitui um incômodo, por ser uma característica física normalmente associada a homens. Preto Téo, entretanto, expressa querer sentir o xuxu de Raquel Virgínia, ao mesmo tempo em que deseja expor seus seios nessa relação íntima que

<sup>54</sup> GOMES, Camila. **Raquel Virgínia fala da inclusão LGBTQIAP+**: comunicação proporcional à realidade brasileira. Comunicação proporcional à realidade brasileira. 2023. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/carreira/noticia/2023/06/raquel-virginia-fala-de-trabalho-para-inclusao-lgbtqiap-no-mercado-comunicacao-proporcional-a-realidade-brasileira.ghtml>. Acesso em: 25 jul. 2023.



ele imagina entre os dois. Na idealização criada pelo poeta, haveria cumplicidade e entendimento mútuo entre ele e a mulher que ele deseja, já que ambos são pessoas trans e negras. Entretanto, ele ressalta também a distância que existe entre ambos, deixando claro que é pobre e, para estar no mesmo ambiente que Raquel Virgínia, ele necessitou de favores de outras pessoas, conforme expresso nos versos “Quero dizer-lhe que não tenho um putto. / Que não pago nem almoço. / Nem Chivas no Bourbon Street. / Que sequer entrei naquele espaço / com o meu próprio dinheiro. / Que não vim até aqui na verdade / com o meu próprio dinheiro.”. Esta parte do poema é, talvez a que mais deixa ambíguo o que é idealização de Téo e o que é fato ocorrido em sua vida “real”. Enquanto os outros versos do poema deixam a idealização e a fantasia patentes, aqui há uma sugestão de que, talvez, Téo tenha estado no mesmo ambiente que a mulher que deseja, a convite de outrem. Por outro lado, também é possível que este momento de adentrar um espaço que está financeiramente além de suas possibilidades também seja mais uma fantasia, como todo o mais expresso em **Xuxu matinal**. Além disso, o *eu* do poema promove uma quebra nesse seu fantasiar, ao se justificar com “Era para endossar o parágrafo seguinte / mostrando o que eu sou”. Aqui ele acena ao leitor: sua fantasia sobre Raquel Virgínia é uma criação consciente do poeta. Ainda que **Xuxu matinal** tenha sido escrito a partir de um desejo de fato sentido por Preto Téo, sua execução artística borra os limites entre real e ficcional, revelando o “eu real” por trás do *eu* do poema, ao mesmo tempo que contamina um com o outro.

Essa atitude de “contaminação” do real com o ficcional e vice-versa nas escritas de si pode ser pensada como uma característica resultante do nosso contexto atual, em que a sociedade está imersa nos textos (posts, vídeos, reality shows) com efeito de real, mas que passam por uma edição (ficcionalização) deliberada, conforme apontado por Sibilia (2016, op. cit.). Por outro lado, as propostas mais contemporâneas das escritas do eu também servem como provocação e resposta a esse contexto social. A autoficção aparece como uma forma de lidar com esse paradoxo do “real editado”, e, conforme argumentamos neste trabalho, a poesia lírica também serve como espaço para essas propostas.

Ainda sobre o jogo entre o literário e o literal, um argumento que Nascimento traz é que a autoficção não dispensa a relação com a referencialidade. “Ao contrário, é no modo complexo pelo qual se relaciona explicitamente com a realidade que a ficção chamada de ‘auto’ se estrutura. Toda ficção mantém relações com o real; a diferença é que a autoficção o faz de modo explícito (...)” (NASCIMENTO, 2017, p. 616, op. cit.). O que fica marcado neste trecho é o entendimento de que a autoficção não depende apenas da *ficção* para se realizar como tal, mas ela também depende das relações referenciais para se constituir. “É esse

*hibridismo* da autoficção que fascina, seu caráter indecível, sua impureza congênita, em razão da qual ora pende para a autobiografia realista, ora para o delírio ficcional, numa oscilação em que a verdade histórica perde seu valor axial e axiológico” (NASCIMENTO, 2017, p. 616). Assim, Nascimento deixa pautado um entendimento norteador das discussões sobre a autoficção: o de que, para lermos um texto como autoficcional, ele não pode prescindir desse caráter híbrido.

Antes de prosseguirmos, uma observação se faz necessária. A maior parte das discussões acerca da autoficção se refere à prosa, apesar do objetivo deste trabalho ser discutir poesia. Quanto a isso, interessa observar a seguinte provocação de Evando Nascimento (2017, p. 623):

[Uma] questão que precisa ser revista com cuidado é a relação entre autoficção e prosa, com a exclusão sistemática da poesia. Provavelmente pelo fato de ser considerada um gênero lírico, por excelência uma “escrita do eu”, a poesia tem sido excluída da autoficção. Paradoxalmente, o motivo de a tradição lírica ter colocado o sujeito (*sujet*) como assunto (*sujet*) principal de seus textos a segrega tanto do cânone autobiográfico quanto do autoficcional. Puro preconceito de gênero... Repensar isso em relação à tradição poética é um projeto que deveria ser de fato reconsiderado pelos pesquisadores e pesquisadoras das escritas de si.

O autor aponta que existe uma tendência de produção poética que “elabora pequenos relatos do cotidiano de seu autor ou autora” (NASCIMENTO, 2017, p. 623), citando Ana Cristina César como um exemplo. O passo sugerido por Nascimento nos abre à possibilidade de outro, mais ousado: o de entender a poesia lírica contemporânea como uma manifestação análoga à autoficção, mas com diferentes “não regras”, termo empregado por Arfuch (2010, p. 211, op. cit.). Assim, proponho pensar que essa analogia entre autoficção e poesia lírica contemporânea é possível justamente pela construção de um *eu* que se encontra nas fronteiras inconsistentes do confessional e do ficcional. Não é a forma textual ou o gênero literário que, em última instância, caracteriza os textos autoficcionais, mas sim o trabalho dispensado à criação de um *eu* ficcionalizado.

Para além disso, Sibilia aponta que John Keats formulou

uma ousadia que soa inaceitável nos dias de hoje: "o poeta não tem personalidade", e essa seria justamente a sua glória. Quase duzentos anos depois da morte desse autor, porém, são demasiadas as ocasiões em que a personalidade aparece como a única coisa que o artista de fato tem. Mas o que Keats pretendia com essa asseveração era outra coisa: abrir o horizonte para os artificios e as máscaras da imaginação, prefigurando o famoso "fingidor" de Fernando Pessoa - aquele poeta que sabe mentir tão bem, tão

artisticamente bem, que finge ser real a dor que deveras sente. (SIBILIA, 2016, p. 296, op. cit.)

Considerando isso, temos a pergunta: a personalidade exibida em um poema lírico é, de fato, uma personalidade real ou uma personalidade fabricada? Além disso, pensando na aproximação da poesia com a autoficção, ainda faz sentido pensar nos recursos autoficcionais limitados à prosa, ou a um tipo específico de poesia?

O *eu* na poesia lírica contemporânea assume diversas máscaras, de forma mais ou menos consciente, criando vários *outros de si*, nenhum coincidente à pessoa autora. O “poeta fingidor” é o poeta que *cria a si mesmo*, independente de seu poema ser do cotidiano ficcionalizado, das experiências ficcionalizadas, das dores ficcionalizadas, ou do *eu* ficcionalizado.

Por essa perspectiva, parece possível abordar a poesia lírica contemporânea como uma manifestação da *performance* do eu. Dentro da perspectiva explorada neste trabalho, vemos que na poesia lírica também há um hibridismo entre ficcional e referencial: a pessoa poeta busca em suas experiências e impressões, em seus sentimentos e pensamentos material para o texto que escreve, e os transforma de maneira que a referência biográfica não seja “pura” e inequívoca. Isso já foi discutido pela teoria literária clássica. Apontam René Wellek e Austin Warren ([197?], p. 91)<sup>55</sup>:

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra.

É a consciência dessa transformação dos dados autobiográficos, e até mesmo íntimos, em elementos de ficção (tal qual pensada por Smith, citada anteriormente) que nos leva a perceber na poesia lírica contemporânea semelhanças com as propostas das narrativas autoficcionais. Para explicitar a “ficcionalidade de todo discurso” (cf. NASCIMENTO, 2010, p. 65), o texto autoficcional emprega recursos performáticos, imitativos e conscientes da observação da própria *performance*, de maneira a ser efetivo em seu esforço. A questão da *performance* e sua manifestação nas escritas de si será discutida em outra seção deste capítulo, por isso, não a exploraremos agora. Entretanto, cabe mencionar que a *performance* exercida nas escritas de si serve como maneira de falsear as fronteiras entre o real e o

---

<sup>55</sup> WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literatura e Biografia*. In: WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 3. ed. [S.L.]: Publicações Europa-América, [197?]. Cap. 7. p. 85-93.

ficcional, o que, conforme já exposto, é um dos principais tensionamentos da autoficção, bem como um elemento constitutivo da poesia lírica como instância mimética do discurso.

Retornando aos apontamentos sobre a autoficção, em Klinger (2006, p. 40, op. cit.) encontramos a consideração de que o texto ficcional pode ser entendido como mais verdadeiro que a autobiografia:

[A] ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o romancista (ou o contista) não tem como prioridade contar sua vida mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas. Assim, o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada, e portanto “mais verdadeira” que a autobiografia.

Em outras palavras, podemos entender que a elaboração ficcional permite à pessoa autora que ela expresse de forma subjetiva aquilo que lhe é contingentemente verdadeiro, em vez de se limitar a uma ideia permanente de si, ancorada nas experiências da vida empírica. Os elementos autobiográficos utilizados pelos autores de ficção recebem um tratamento mais artístico (poético, talvez), o que permite maior liberdade ao autor em seu processo criativo.

Em outro ponto de seu texto, Klinger (2006, p. 22) destaca o caráter paradoxal da autoficção, “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”. Enquanto é impossível falar de si verdadeiramente, isto é, sem ficcionalizar-se, a autoficção oferece uma saída para a busca pelo criar um duplo verdadeiro através da ficção. O mesmo acontece na poesia lírica. Quando o poeta fala de si em seu poema, ele recria-se através de estratégias ficcionalizantes, ainda que estas estratégias sejam diferentes das utilizadas pelos autores de autoficção. Ao falar de si utilizando metáforas, comparações, alusões, aliterações, rimas, e outros recursos típicos da poesia, o autor de um poema consegue criar um *outro eu* mais verdadeiro, que exprime subjetivamente uma verdade. É o que vemos em **Unhas roxas**, poema em prosa de Rená Zoé<sup>56</sup>.

sou todo unhas roxas; nisso me converto: meu corpo deixa de ter braços, de ter olhos ou cabelos; sou unhas; me dou conta de súbito que estas unhas destoam de tudo o mais – do ferro amarelo do ônibus que agarro; dos bigodes dos homens e seus relógios; todos estes homens cujos olhares atravessam minha superfície opaca: odeio-os; não sou meramente indiferente a eles, sim, os odeio; cintilante ódio, purpúreo furta-cor; penso com minhas unhas em lhes arrancar os globos; o ônibus para, eu desço; na noite sozinha

---

<sup>56</sup> ZOÉ, Rená. Unhas roxas. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 100.

escondo minhas mãos; volto a ter corpo, e assim volto a ser corpo em risco.  
(ZOÉ, 2017, p. 100)

Ao utilizar a metáfora das unhas roxas para se caracterizar, Zoé é capaz de explicitar os sentimentos que tem: a percepção de destoar do mundo a sua volta; os efeitos do preconceito a que corpos trans são expostos em público; o ódio aos símbolos do patriarcado e da cis-heteronormatividade; a vontade de retribuir a violência percebida. As unhas roxas também servem como elemento de empoderamento: o púrpura e o brilhante são elementos tipicamente associados à realeza e ao poder, em contraste com o amarelo do ônibus, um transporte voltado às massas. A agudeza das unhas serviria como arma contra os olhos (“globos”), sendo um mecanismo de defesa instintivo contra os olhares acusatórios. Entretanto, é tudo um devaneio fugaz: a viagem chega ao seu fim e as unhas cessam de ser o destaque dentro do ônibus. Na rua, as unhas deixam de ser armas poderosas, voltando a compor um corpo frágil que pode ser alvo das violências que assombram a população T.

A forma com que Zoé ficcionaliza sua experiência explicita sua relação com seu corpo e com o ambiente em que se encontra. As estratégias artísticas que compõem o texto são as marcas mais ressonantes da ficcionalização de si; se por um lado elas não sugerem uma literal transformação de uma pessoa em apenas unhas roxas, por outro, essas metáforas ajudam a expressar a amplitude de sentimentos vividos pelo *eu* do poema. Com isso, a forma ficcionalizada expressa no poema é a responsável por traduzir verdadeiramente algo subjetivo.

Voltando às teorizações sobre autoficção, Sibilia (2016, p. 278, op. cit., grifo da autora) traz a seguinte interpretação do termo:

Por toda parte e com diverso grau de qualidade e interesse, como é lógico - se estendem as manifestações dessa não-ficção que, além de ser aut centrada, reivindica valores como a autenticidade do eu e o realismo em sua exposição. Alguns, porém, preferem usar o termo autoficção para nomear esta tendência, destacando assim a ambiguidade dessa performática construção de si na visibilidade. Nessas narrativas autobiográficas, a *extimidade* é espetacularizada enquanto se realizam explorações artísticas ou midiáticas na própria subjetividade.

Parece aqui que a autora apresenta a ideia da autoficção não como uma proposta consciente de borrar os limites entre o “real” e o ficcional, mas como algo que pode ser involuntário – como se, talvez, a performatividade na narrativa da “não-ficção” por si só já justificasse o seu entendimento como autoficção. A “extimidade”, ou seja, a intimidade

exposta, é entendida como o substrato sobre o qual esse falar de si é construído, através da espetacularização artística e midiática da subjetividade.

Sibilia (2016, p. 286) apresenta que a literatura precisou se transformar para continuar existindo. Tal processo levou à perda paradoxal da literatura nos recursos da não-ficção. “Sobretudo, recorre-se à vida real do autor-narrador e personagem; ou seja, eles próprios se ficcionalizam em seus romances ambigualmente autobiográficos” (SIBILIA, 2016, p. 286). A ambiguidade destacada nesse trecho aponta novamente para o paradoxo do *real e ficcional*, entrando mais a fundo na questão da autoficção (intencional).

Percebemos o trabalho sobre os elementos da “vida real” da pessoa autora em **Açaí**, poema em prosa de Amara Moira (2017a, p. 30)<sup>57</sup>:

Que diabos açaí, queria pensar em sexo, o sexo que me faz ser o que sou, tudo o que disseram a vida toda que sou, não açaí. Ai, sexo, genital, máscara. Uma vida ouvindo de todos os lados “homem”. Até que, sabe-se lá como, um dia me vejo no espelho sem pelos, o batom roubado de minha mãe, unhas com a tinta ainda fresca de esmalte e, pela primeira vez, me disseram outra coisa, me mostraram possível. O espelho, meu companheiro desde então. Engraçado isso. Aquela figura que me habituei a observar no espelho, escovando os dentes, passando fio dental, ali, aquele dia, era ainda ela, mas de uma forma tão outra. Ver o meu corpo daquele jeito, o tato, o roçar dos dedos na pele, não era só visão também, era mais. Era como se, tirando os pelos, viesse todo um frescor, uma leveza, liberdade.

Amara é travesti, escritora, professora de literatura e doutora em teoria literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), conforme apontado anteriormente. Como escritora, em 2016 ela lançou a autobiografia **E se eu fosse puta** (ESEFP - reeditada como **E se eu fosse pura**, em 2018), **Vidas trans: a coragem de existir** (em co-autoria com João W. Nery, Márcia Rocha e T. Brant, em 2017) e o livro de poemas **Neca + 20 poemetos travessos** (publicado em 2021). Amara também foi uma dasicineiras convidadas a participar das Oficinas de Poesia do CPT, e é autora do prefácio da **Antologia Trans**.

Em ESEFP, Amara narra sua descoberta como travesti, bem como os papéis que a prostituição e a sexualidade tiveram neste processo de autoconhecimento. Em **Açaí**, ela reelabora essa descoberta de forma mais evocativa e subjetiva. O poema em prosa apresenta um fluxo de pensamento. Não há uma ordenação dos fatos; através de conexões de ideias, às vezes bem tênues, a autora conduz seu leitor em uma exploração compartilhada do seu processo de entender-se travesti. O eu do texto assume um tom de quem conta uma história, a

---

<sup>57</sup> MOIRA, Amara. Açaí. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 30

sua própria história, demonstrando-se consciente de que seus pensamentos estão sendo testemunhados por outra pessoa.

A transformação narrada em **Açaí** ressalta como o processo de entender-se é benéfico para quem não se reconhece naquilo que é imposto durante toda a vida. No início do texto, o *eu* apresenta má-vontade em falar sobre o tópico indicado pelo título, pois tem desejos diferentes. Mas ao falar de sexo, ela passa a falar de si própria, e à medida que vai falando de si e narrando as experiências em torno da própria imagem, o texto se torna cada vez mais leve.

O poema funciona como uma apresentação de si, um despir-se da *máscara* de homem, até que a imagem no espelho seja aquela com batom, esmalte, sem pelos. O *olhar* está bastante presente no texto: “máscara”, “me vejo no espelho”, “me mostraram”, “espelho, meu companheiro desde então”, “figura”, “observar” e “ver meu corpo”. Quando ela diz “não era só visão também”, há um contraste notável com esses elementos: o tato assume destaque; assim, o texto expressa que as transformações visíveis eram apenas a superfície, pois elas culminaram em “um frescor, uma leveza, uma liberdade.”, algo mais íntimo e subjetivo.

A construção do *eu* que Amara faz nos remete a Arfuch (2010, p. 12, op. cit.) e suas considerações acerca do papel de estruturação da própria vida que a narrativa de si desempenha. Ao recontar seu processo de identificação e mudanças, Amara cria a si mesma mais uma vez, e essa criação é refeita a cada nova leitura do seu texto, em colaboração com o leitor que, em seu momento de recepção, tem um papel criativo de preencher as lacunas através de inferências (cf. SMITH, 1971, op. cit.), intertrocando as *máscaras* apresentadas pelo *eu* do texto, (cf. NASCIMENTO, 2010, op. cit.).

Para além disso, a experiência narrada por Amara é reconhecível como parte da experiência geral de pessoas trans; ainda que o processo dela seja *individual*, há um caráter *coletivo* naquilo que ela narra, pois diversas outras travestis e mulheres trans, e também homens trans, transmasculines e não-binários têm vivências semelhantes, em que as mudanças na aparência significam muito e conduzem a “um frescor, uma leveza, uma liberdade”, por menores que sejam essas transformações. Essa recriação de si na escrita e na leitura, tanto por parte do leitor quanto por parte da autora, permite um processo de ficcionalização do eu, através das trocas propostas no texto.

## 2.2 Relações dialógicas das escritas de si

Como visto no nó anterior, existem diversos pontos das escritas de si que envolvem termos bastante ligados entre si, estabelecendo um diálogo que orienta nossas aproximações

com esse tipo de produção textual. Aqui, observaremos três pares: o *real* e o *ficcional*; a relação do *autor* com o *texto*; e o *eu* e o *outro* nas escritas de si.

Em **Eu real e os abalos da ficção**, Sibilia (2016, op. cit.) se dedica a discutir o paradoxo do real na contemporaneidade: um real midiático, uma intimidade exposta (ou, nos termos da autora, uma *extimidade*). “Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada. Busca-se realmente o *real* - ou, pelo menos, algo que assim *pareça*” (SIBILIA, 2016, p. 247, grifos da autora). Como forma de validar esta afirmação, a autora constrói o argumento de que a influência dos recursos de verossimilhança nas mídias (livros e jornais, cinema e televisão, e mais tarde, internet) deflagrou um processo de busca por um realismo da “vida tal como ela é”, entendido à maneira dos “canais midiáticos sem pretensões artísticas” (SIBILIA, 2016, p. 248). Desta maneira, surge a replicação de “códigos midiáticos, especialmente [os] recursos dramáticos da mídia audiovisual” (SIBILIA, 2016, p. 248-249), num processo de ficcionalização de si.

De outra maneira, podemos dizer que Sibilia aponta que nossa percepção de realidade é modificada e moldada pela influência das mídias, gerando uma relação entre vida e arte que ao mesmo tempo imprime realidade à ficção e ficcionaliza a realidade. Disso decorre o emprego de recursos midiáticos nas narrativas de cunho pessoal. A autora prossegue a discussão apontando que esta relação mútua de contaminação entre realidade e ficção explicita cada vez mais a falta e a impossibilidade de delimitação entre os dois campos. Uma consequência disso é a ênfase dada aos relatos em primeira pessoa, seja nas mídias tradicionais, seja na internet. Conforme a autora, “as narrativas de ficção parecem ter perdido boa parte de sua hegemonia inspiradora para a autoconstrução dos leitores e espectadores, com uma crescente primazia de seu suposto contrário: o real - ou, mais precisamente, a não-ficção” (SIBILIA, 2016, p. 249). A autora também faz uma referência implícita à **Sociedade do Espetáculo**, de Guy Debord (1997)<sup>58</sup>. O autor francês discute como o espetáculo (ou, em outras palavras, a mídia cada vez mais presente em nosso cotidiano) serve para alienar os indivíduos, os despojando de sua agência social e, assim, dobrando-os aos interesses dos poderosos. Sibilia não entra na discussão marxista de Debord, mas tal qual o escritor francês, ela tem um posicionamento crítico ao consumo intenso das mídias e à forma como a sociedade passa a entender o mundo com base nas mídias.

---

<sup>58</sup> DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Editora Contraponto, Rio de Janeiro. 1997.



Traçando o percurso da questão da realidade na ficção, Sibilia aponta que no realismo clássico o problema enfrentado era produzir ficções que parecessem realidades. Hoje, ao contrário, busca-se produzir realidades que pareçam ficções.

Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão privadas) em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. É isso que se procura fazer ao performar a própria intimidade nas telas cada vez mais onipresentes e interconectadas. (SIBILIA, 2016, p. 249)

Esta constatação resgata a pergunta já aludida em outros momentos neste capítulo: qual o limite entre realidade e ficção, quando se tenta fazer com que uma se pareça com a outra? Pensando até mesmo nos limites da linguagem humana, existiria realidade pura quando se narra um fato? Nessa linha de questionamentos, abarcamos virtualmente toda a história do pensamento a respeito da linguagem, voltando à ideia de mimesis, à representação, ao mundo das ideias... Não interessa discutir suas minúcias, mas sim destacar que estas interrogações são inevitáveis quando lidamos com a ideia de *real*.

Sibilia aponta que os relatos contemporâneos se fundam na valorização crescente da experiência do *eu*, que se coloca como protagonista das narrativas. Os relatos já não mais se sustentam na criação ou perícia por parte de quem narra; no momento atual, é a biografia que legitima a narrativa, só existindo validade naquilo que pode ser comprovado na vida de seu autor. “Tanto essas vivências pessoais como a própria personalidade do *eu* autoral, porém, também são ficcionalizadas com a ajuda da aparelhagem midiática e são convocadas para performar na visibilidade” (SIBILIA, 2016, p. 250). Os pontos apresentados pela autora resvalam na discussão apresentada por Klinger (2006, op. cit.): a coincidência entre autor, narrador e personagem, e a (suposta) realidade do que se narra. No entanto, o texto de Klinger foca em autoficções, enquanto Sibilia trata de (supostas) não-ficções. Porém, ambas propostas narrativas (ou seja, a autoficção e as não-ficções midiáticas), utilizam de técnicas próximas, como a exposição do que é privado ou íntimo e o uso de “técnicas de edição” que criam uma narrativa ficcionalizante.

Além disso, retomando o exposto anteriormente, cabe sempre o questionamento de até que ponto uma narrativa sobre a realidade é, de fato, real ou: até que ponto a não-ficção é, de fato, não-fictícia? Essa pergunta tem importância fundamental no contexto contemporâneo, pois essa percepção do “sangramento” [*bleeding*] de realidade na ficção (e vice-versa) ressalta um paradoxo evidente a qual nós somos expostos de forma rotineira.

Para demonstrar o paradoxo da realidade no contemporâneo, Sibilía recorre às observações de Umberto Eco, destacando as instâncias em que se busca o “nível mais epidérmico do verdadeiro” (SIBILIA, 2016, p. 256, op. cit.). Por meio do crítico italiano, ela aponta como a obsessão com o hiper-realismo (ou “irrealidade cotidiana”), causa uma situação anômala na percepção que temos do “real” nesta busca incessante pela “realidade”.

A ancoragem na vida real se torna irresistível, mesmo que tal vida seja absolutamente banal - ou melhor: pelo menos em certos casos, especialmente se ela for banal. Ou, com maior precisão ainda: sublinhando aquilo que toda vida tem de banal, comum e rasteiro; ou seja, algo assimilável à existência mais ou menos performática de *eu*, *você* e todos *nós*. (SIBILIA, 2016, p. 256)

Este trecho particularmente sugere a questão da normalização e normatização da vida, de onde retomamos o diálogo com Debord (1997, op. cit.): o Espetáculo nos ensina e o Espetáculo reproduz o que a nós é ensinado, de maneira que nós reproduzimos o que a nós nos é apresentado pelo Espetáculo. Ver na realidade do outro o banal torna o banal *normal*, tanto no sentido de que é o *comum* como o que é a *norma*.

Quanto ao que foi exposto acima, é necessário entender que a arte pode funcionar como maneira de contestar o Espetáculo, expondo as rachaduras da norma e dando foco àquilo que pode ser considerado um desvio do que é comum. A AT constantemente traz textos que desafiam o poder reprodutor de convenções sociais do Espetáculo, apontando as contradições entre o que é vivido por pessoas trans e aquilo que a sociedade convencionou como sendo a verdade. Em **Descoloniza**, por exemplo, Lucy Lazuli (2017)<sup>59</sup> se posiciona contra os ditos sociais sobre transgeneridades, sexo, capitalismo e gênero [*gender*]:

Quem disse que ser trans me torna passiva?  
Que roteiro diz que a feminilidade me torna submissa?  
Hierarquia sexo social, que capitaliza até meu jeito de foder.  
Indústria do pornô que diz que meu sexo é pra vender.  
A única forma permitida de desviar é se for pra gerar lucro,  
e me comercializar?

Essa indústria também é responsável  
por endeusar macho  
e iconizar.

Aaaaaah, se manca.  
Seu sistema é frágil e não vai me dominar.  
Nem pense em impor desejo para o seu comércio.  
As bixa não vai deixar passar.

---

<sup>59</sup> LAZULI, Lucy. Descoloniza. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 93-95.

A sua ideia de ser homem não é suficiente  
para todos os corpos com os quais eu vou transar.  
E como eu vou transar?

Pega seu sexo baunilha, de papai e mamãe e afasta pra lá.  
A minha foda não é para reprodução.  
É para emancipação.  
Adeus colonização.

Conhecer os corpos, experimentar, compartilhar.  
E viado, nem venha demonizar nossa vagina.  
Ele pode ser homem de xoxota e consegue, sim, me realizar.

Afasta de mim esse falo.  
Não me diga o que é ser macho.  
Invisibilizar transhomem, só revela  
o quanto seu desejo é manipulado.

Para o corpo como objeto do simulacro,  
desejo de consumo do patriarcado.  
Na base do teu sexo social,  
o corpo do viado feminino,  
se torna invisível e solitário.

O macho branco forte rico e musculoso tá no topo.  
E quando ela é bixa, trans, preta, gorda e pobre:  
“joga pra margem, pro esgoto”.

Estamos na base dessa cadeia,  
mas não é por isso que eu abaixo a cabeça.  
E nem me peça pra foder.  
Sou desejada,  
mas só quando ninguém vê.

Hahaha  
sei que não somos opção,  
só nos escolhe quando somos resto.  
Pensa que vou foder só pra te satisfazer?

O meu prazer não importa quando  
a sua pica goza  
no escuro do banheiro já quer me esconder,  
só pra defender que bixa é depósito de porra,  
que não é de merecer andar ao teu lado,  
nem de reconhecer.

Somos transbixa e temos poder.  
E você, gay, não é obrigado a “enviadescer”.  
Até porque, ninguém quer perder  
**O PRIVILÉGIO**  
de parecer  
e nem quer ser atacado por outros machos  
que não aceitam um corpo de pau feminino.

Agora me diga, macho:

- Quando você foi proibido de ser homem?
- Quando te condenaram por ser homem cis?
- Quantas vezes te forçaram a ser homem?
- Quantas vezes ouviu que não pode?

É.

Bem diferente de ser transviado.

O poema de Lazuli expõe sem pudores a perspectiva normalizada sobre o lugar relegado às pessoas trans (especialmente às de expressão feminina), bem como a revolta de quem não se conforma com os padrões sociais em diversos âmbitos. Enquanto a sociedade relega às mulheres trans e travestis o papel do sexo comercial, seja na prostituição, seja na pornografia, o poema explicita que o prazer dos corpos trans também importa, sendo este o objetivo do *eu* que fala no poema. Ela não quer servir ao desejo de um homem cis (seja ele heterossexual ou gay), que a procura escondido e não a assume (“O meu prazer não importa quando / a sua pica goza / no escuro do banheiro já quer me esconder, / só pra defender que bixa é depósito de porra, / que não é de merecer andar ao teu lado, / nem de reconhecer.”).

O desejo expresso no poema é combinado com questionamentos dos privilégios que certos corpos possuem: corpos cisgêneros, masculinos, heterossexuais, brancos, ricos. Lazuli aponta inclusive que homens gays que performam uma masculinidade padrão têm mais em comum com homens heterossexuais, enquanto gays mais femininos (“bixas” e “viados”) têm mais a ver com as mulheres trans e travestis, já que aqueles são mais bem aceitos socialmente do que estes. Assim, os questionamentos da poeta apontam o quão entranhada está a cisheteronormatividade, mesmo dentro da comunidade LGBTQIAPN+.

Ao apontar e enfrentar os comportamentos que a sociedade hegemônica (cis) espera de pessoas trans, a poeta indica desvios da norma, trazendo destaque para aquilo que contradiz o que é socialmente aceito e esperado. Lazuli apresenta um *real* que se opõe ao *real* constituído no imaginário social, o que, por consequência, auxilia na compreensão de que o próprio *real* depende de construções interpretativas feitas pelos sujeitos, a partir de suas experiências e daquilo que a eles é mostrado. Ao direcionar o olhar sobre a forma com que nossa sociedade lida com o sexo, **Descoloniza** auxilia a demonstrar que a realidade pode ser relativa.

Voltando às questões mais gerais, também interessa que Sibilia traz que a representação da realidade em literatura não é nem possível, nem interessante. Diz ela:

Pois somente nesse outro plano da invenção literária, da imaginação artística e da humana criação de mundos pode emergir aquela realidade mais fundamental à qual Ernst Fischer aludira em seu ensaio sobre o realismo (...).

Essa verdade imaginária, precisamente por ser tão bem imaginada, consegue extrapolar aquela dimensão mais epidérmica e rasteira do real, atingindo o alvo de um modo mais tenaz ao permitir o acesso a outras dimensões do real. Nada mais longe, portanto, dos tempos atuais, onde toda e qualquer manifestação da arte - e, sobretudo, do *ser* artista - só parece interessar na medida em que possa convencer da sua autenticidade, porque finca suas raízes num realismo mais ou menos demonstrável. (SIBILIA, 2016, p. 297, op. cit.)

Aqui temos que a questão da *realidade* na literatura não é o definitivo da realização literária, mas sim uma *invenção* bem executada. A “verdade imaginária” aludida por Sibilia nos remete ao comentário de Klinger (2006, p. 40, op. cit.), sobre a ficção ser “mais verdadeira” que a autobiografia, pois o privilegiar da função artística sobre a referencial permite maior aproximação à verdade do autor. Faz-se necessário, então, continuar inventando para atingir o real, em mais uma volta no paradoxo do real e do ficcional.

Neste ponto, interessa pensarmos a relação entre autor e texto. Arfuch chama atenção para a questão da presença do autor, que causa um efeito de verdade. “E é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o quem do espaço biográfico.” (ARFUCH, 2010, p. 131, op. cit.). Esse apagamento também nos aproxima das questões de ficcionalização da “realidade”, abordado em outros pontos deste texto. Com a ocultação do “eu real” pelo “eu ficcional”, torna-se cada vez mais difícil estabelecer limites entre realidade e ficção.

Em outro momento, Arfuch tece considerações sobre o interesse que a vida dos autores desperta no público. A autora se dedica a pensar em como a curiosidade dos leitores se relaciona com as entrevistas feitas com escritores.

O que alimenta essa curiosidade sem pausa? O que se pede a que "essa fala que inutilmente reduplica a escrita"? (Barthes, 1983, p. 27). Embora pudessem ser aplicados aqui os mesmos critérios que regem em geral o "consumo de notoriedade", o conceito foucaultiano de autoria acrescenta uma notação particular: "[...] pede-se que o autor preste contas da unidade do texto que leva seu nome; pede-se que revele, ou ao menos que manifeste diante dele, o sentido oculto que o atravessa; pede-se que o articule com sua vida pessoal e com suas experiências vividas, com a história real que o viu nascer" ([1973] 1980, pp. 25-6). (ARFUCH, 2010, p. 210)

O público atrela o texto à pessoa autora, buscando “o que o autor quis dizer”, ou procurando justificativas biográficas para os elementos textuais. Em certa medida, esta postura limita as possibilidades de interpretação literária, especialmente em textos com dados autobiográficos (e quanto mais autobiográfico o texto for, mais provável será o empenho do público em explicar o texto à luz da vida de quem o escreveu).

Aqui resvalamos na discussão de Barthes (1988) em **A morte do autor**<sup>60</sup>. Mesmo que o autor faça sua discussão a partir de uma perspectiva da literatura moderna, e não do pós-moderno, suas considerações nos interessam na medida em que Barthes discute a relação entre autor e texto. Diferentes escritores buscaram a “morte do autor”, ficcionalizando o *eu* que fala no texto, confundindo o leitor que busque segurança na referencialidade biográfica apresentada no texto. Klinger (2006, op. cit.) aponta que na autoficção há o retorno do autor, não mais como chave interpretativa, mas como elemento ficcionalizante e constitutivo da identidade. Segundo ela, a autoficção é “capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica da noção de sujeito” (KLINGER, 2006, p. 23). Para explicitar esta afirmação, ela recorre a Foucault, de forma a demonstrar a relação entre subjetividade e escrita; assim, Klinger discorre sobre como o *eu* foi tratado na escrita através da história ocidental: o “escrever de si”, através da história da escrita, assume diferentes papéis, desde o “cuidar de si” na Grécia Antiga e o “conhece-te a ti mesmo” na Idade Média, até que chegue à crise do sujeito e à morte do autor no Modernismo. Klinger demonstra como o pensamento nietzschiano critica e desconstrói o sujeito, culminando em Foucault e sua declaração a respeito da morte do autor na literatura. Entretanto, Klinger aponta que Foucault mesmo indica que

não é tão simples descartar a categoria de autor, porque o próprio conceito de obra e a unidade que esta designa dependem daquela categoria. (...) De fato, para Foucault, o autor existe como função autor: um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. (KLINGER, 2006, p. 32)

Assim, a crítica literária moderna se utiliza da categoria “autor” para organizar e explicar diversos elementos nas obras. Klinger argumenta que “para Foucault, o vazio deixado pela ‘morte do autor’ é preenchido pela categoria ‘função autor’ que se constrói em diálogo com a obra” (p. 32). Em seguida, Klinger questiona se a morte do autor não é um conceito datado e ultrapassado, uma vez que ele parece se apoiar em uma *concepção modernista* da escritura. É a partir deste questionamento que Klinger esboça

---

<sup>60</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70. Tradução de: Mário Laranjeira.

a hipótese de que o “retorno do autor” - a auto-referência da primeira pessoa - talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito. (...) Segundo a nossa hipótese, na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação (...), torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala”. (p. 33)

Pensando na questão de contexto de produção (e recepção) da obra, o “retorno do autor” aparece como uma resposta ao momento histórico-cultural atual. Na contemporaneidade, o “*quem* escreve” é tão importante quanto o “*o que* se escreve”. Entretanto, Klinger ressalta, este retorno não deve ser entendido como uma oposição à crítica do sujeito, e sim uma continuidade, por demonstrar o quão inacessível o sujeito é: “nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (KLINGER, 2006, p. 37).

Ainda em relação ao retorno do sujeito/autor, interessa apontar que em outro momento do texto, Klinger (2006, p. 52) estabelece que o “sujeito que ‘retorna’ nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais”. Trata-se da exploração de novas possibilidades para além do que está contido no referencial (auto)biográfico. A produção deste *sujeito retornante* não é sobre referencialidade, mas sobre possibilidade (de existir, de constituir-se).

No poema em prosa **Endocrinochurch**, de Christian Lorenzo Karavla (2017, p. 37)<sup>61</sup>, vemos a forma com que as escolhas estéticas do autor promovem uma mistura de realidade e ficção para expressar o desconforto que a religiosidade da médica causa no narrador:

Chegou o dia que marquei minha consulta com endocrinologista. Decidi me hormonizar e ainda não sei até que ponto vou chegar. Sou trans não-binário e quero manter minha expressão de gênero andrógina.

Bem, cheguei até o consultório e fiquei viajando, lendo um livro sem olhar ao redor. Quando tirei os olhos do livro e vi a pintura pendurada na parede, meu coração gelou: era uma pintura enorme de Jesus Cristo na parede principal da sala de espera. Internamente soube que aquela médica seria um desperdício de tempo.

Não deu outra: fui chamado ao consultório pelo meu nome civil. Ao entrar, a mulher ostentava no pescoço um pingente anormalmente grande de Nossa Senhora Aparecida. Ok. Expliquei a ela sobre minha transgeneridade,

<sup>61</sup> KARAVLA, Christian Lorenzo. Endocrinochurch. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 37.

entreguei o laudo fornecido pela minha psicóloga e ouço: não acredito nesse tipo de tratamento.

“Você é uma MOÇA tão bonita, para que acabar com a sua saúde por estética?”. Por dentro, gritei um sonoro: VAI TOMAR NO MEIO DO OLHO DO SEU CU. Por fora, disse à ela que eu estava decidido e sabia das consequências da terapia hormonal, que eu havia ido até lá para conseguir os exames e a receita, não a opinião pessoal dela.

De má vontade ela imprimiu os exames. Eu nunca mais voltei. (KARAVLA, 2017, p. 37)

A narrativa de Karavla apresenta um acontecimento possivelmente real em sua vida, dada a dificuldade que pessoas trans têm em conseguir acesso à hormonioterapia por recusa médica. Ademais, o autor busca estratégias estéticas que o auxiliam a construir a cena, evidenciando o incômodo da situação. Para tanto, Karavla recorre a uma descrição que direciona o “olhar” do leitor ao tamanho exagerado dos símbolos religiosos (“pintura enorme de Jesus Cristo”; “pingente anormalmente grande de Nossa Senhora Aparecida”). Então há o contraste entre as imagens e a frase da endocrinologista: “não acredito nesse tipo de tratamento”. A crença religiosa da médica se sobrepõe às necessidades do paciente, como se a medicina fosse uma questão de acreditar, tal qual o é a religiosidade. Christian também destaca a diferença entre sua “verdade interior” (a raiva expressa em palavras em letra maiúscula) e a “verdade exterior” (sua resposta à médica, sem deixar-se abalar). Há uma impossibilidade patente em indicar quais elementos do poema são mais relacionados à realidade ou à ficção, pois a narração presente no texto é verossímil, ao mesmo tempo que o trabalho estético do poeta transforma a situação (vívida) em algo outro, de maneira a expor aquela cena ao leitor. E por ser impossível separar definitivamente o real do ficcional, o texto serve como forma de criar uma ficcionalização do *eu*, que surge a partir do *eu real* mas a ele não corresponde.

Isso nos aproxima de algumas considerações feitas por Vincent Colonna (2014, p. 46)<sup>62</sup> em relação ao “mentir verdadeiro” na autoficção. Para ele, esse “mentir verdadeiro” permite que os autores desfrutem de uma liberdade literária para criar sua auto-imagem no texto, sem se agarrar a referenciais biográficos verificáveis.

A noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas. Com a opção autobiográfica pura que permanece, o autor pode doravante redigir sua

---

<sup>62</sup> COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.



vida ou um episódio, romanceando mais ou menos, sem que o grau de romanceação tenha grande importância. Essa fórmula, na qual a veracidade se apaga diante da expressão, existia há muito tempo a título de poesia, modo de escrita em que muitas são as liberdades possíveis (...). (p. 46)

O trecho acima se figura bastante importante em nossas discussões por dois motivos. O primeiro é que Colonna corrobora a noção de que, ao desvincular a interpretação do texto da vida do seu autor, tem-se uma maior variabilidade de significados, conforme discutido por Barthes. Entretanto, indo além do proposto por Barthes, Colonna apresenta a ideia de que a autoficção, por sua característica plástica, permite ao autor a invenção de sua vida em literatura, sem que isso assuma importância narrativa.

O segundo motivo de destacar o trecho acima é pela aproximação que Colonna faz da autoficção com a poesia. Normalmente, a autoficção é pensada em termos de prosa, conforme já apontamos, porém o trecho demonstra que os recursos poéticos favorecem a um falar de si autoficcional, uma vez que se trata de um “modo de escrita em que muitas são as liberdades possíveis”. Ainda que a poesia lírica não seja majoritariamente elencada entre as manifestações autoficcionais, importa demarcar as aproximações entre ambas, principalmente no que concerne à ficcionalização do eu propriamente dita.

Outra relação que nos interessa discutir aqui é o jogo estabelecido entre o *eu* e o *outro*. Nas escritas de si, a atenção do leitor é direcionada para o *eu* que se manifesta no texto. Este *eu* permite, por justaposição, percebermos um *outro* no texto, com quem o *eu* interage. Entretanto, o *outro* não se limita apenas aos personagens que aparecem no texto: o *outro* também é o leitor, e o *outro* também é o autor (que, conforme já discutido anteriormente, é diferente do *eu* que se expressa no texto). Vejamos como o *outro* é parte integrante e, principalmente, indispensável nas *escritas do eu*.

Arfuch (2010, p. 122, op. cit.) cita como Philippe Lejeune e Paul Ricoeur destacaram em títulos de livros (respectivamente **Je est un autre**<sup>63</sup> e **Soi-même comme un autre**<sup>64</sup>) “o descentramento e a diferença como marca de inscrição do sujeito no decurso narrativo”. Citando Benveniste, Arfuch dá um passo além daquilo que fora apontado antes sobre a necessidade da linguagem para constituir a experiência: não só a experiência advém da linguagem, mas o próprio *eu* depende da linguagem para ser construído. Arfuch (2010, p. 124) aponta que essa concepção indica, portanto, “o deslocamento da ideia de um sujeito essencial, investido de certos atributos, a uma posição relacional numa configuração

<sup>63</sup> “Eu sou outro”, em tradução livre.

<sup>64</sup> “Si mesmo como outro”, em tradução livre.

linguística, cuja ‘referência’ se atualizava justamente na instância da enunciação.” De outra forma, podemos entender que através dessa construção narrativa do *eu*, há uma relação dialética entre o indivíduo e a sociedade, e que a construção da identidade se dá pela língua. Ainda há que se considerar que o *eu*, por ser construído pela própria narrativa, sempre terá um caráter escorregadio, uma vez que as narrativas em primeira pessoa parecem *servir a* e *servir-se de* diferentes construções do *eu* e da sua relação com o *outro*.

Quanto a este aspecto, retornamos às discussões a respeito da autoficção, uma vez que o “jogo identitário” proposto na autoficção depende também do papel do *outro* no texto. Nascimento (2017, op. cit.) destaca que a autoficção o interessa enquanto “reinvenção da própria vida”, ou “reinvenção de si como outro”, ou até mesmo “reinvenção de si como outro através do outro ou da outra”.

De si como outro significa que a identidade absoluta é impossível, porque nenhum indivíduo pode coincidir consigo mesmo, com a memória plena de suas vivências, tal como ocorreria, em princípio, na autobiografia clássica. O *si* se reinventa como *eu escrito*, de papel ou digital. Mas isso só é possível porque o outro e a outra existem, pelo bem e pelo mal, ou seja, os personagens que fazem parte do teatro da existência individual. O motor será sempre, portanto, a alteridade, próxima ou distante, sem a qual nenhuma existência faz sentido. O autor e a autora, essas instâncias do *autos*, se escrevem por meio, através de, por, para, em função de, a fim de e por causa do outro/da outra. O móvel da autoficção é a *alterficção* de um outro que nunca se revela em sua identidade última, sempre como máscara ou rosto em transformação (e não somente pela passagem do tempo...). (NASCIMENTO, 2017, p. 621, grifos do autor)

Nascimento deixa estabelecido o caráter de alteridade que constitui as diversas criações no âmbito do autoficcional: quem *autoficcionaliza* cria uma outra vida para si, o que provoca a criação de um outro de si próprio, pois estabelece outras relações, tem outras experiências, ocupa um *lugar* diferente do ocupado pelo autor enquanto “pessoa física”. Há também o diálogo desse primeiro *outro* com *outros* no âmbito do próprio texto, “desencadeando o jogo ficcional (narrativo e até certo ponto verídico) e fictício (imaginário). O eu se constitui e se destitui em sua soberania nesse contato com as alteridades que o cercam” (NASCIMENTO, 2017, p. 622). E com o leitor, mais *outro* surge – ou surgem diversos *outros* –, numa criação invariavelmente dependente do *input* (“entrada” ou “inserção”) surgido da recepção no ato de leitura, ao perceber a presença dupla do autor (como narrador e como personagem).

Para nossa discussão sobre a ficção de si na AT, importa pensar como as pessoas autoras colocam-se nos poemas de maneira a gerar uma reversibilidade de posições entre

quem lê e quem é lido, e quais são os efeitos desse procedimento na leitura da obra. Um poema que nos permite observar bem isso é **O futuro é primitivo**, escrito de forma coletiva nas oficinas de poesia do Cursinho Popular Transformação:

É um tempo já antigo.  
 Ontem vi meu filho que não tenho.  
 Morreu de velho, de joelhos.  
 Nas estatísticas que a sociedade  
 mesquinha lhe jogou.  
 Na sarjeta.  
 Ouça, saiba, você não é o que é.  
 E sim o que não é.  
 Você é um,  
 nenhum:  
 cem mil!  
 Sem nenhum.  
 Só mais um.  
 Um a menos quando nasce.  
 Um a mais quando morre. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO,  
 2017h, p. 18)<sup>65</sup>

Trazendo expressões contraditórias, o poema evoca problemas sociais expressos em números, como em um relatório de estatísticas. Desta maneira, o texto aponta paradoxos da vida contemporânea, que traduz pessoas em números, e que nega suas existências em vida, mas as contabiliza na morte.

O *eu* do poema assume múltiplos papéis, que podem ser percebidos na leitura, algumas vezes de forma simultânea. Como lamenta pela morte do filho que não tem, existe a interpretação possível de que este poema representa, ao menos em parte, a ótica de pais e mães de pessoas trans. Neste caso, a morte não é de uma pessoa que existia, mas de uma percepção que a família tinha: aquela pessoa, que foi criada como *filho*, não é um filho – é uma filha. Outra perspectiva possível é que o *eu* fala no lugar de uma pessoa que assume o papel parental<sup>66</sup>. Esse *eu*, acolhedor, sofre pela morte (desta vez, real) daquela pessoa que foi recebida em sua família escolhida. E mais uma voz aparece no poema, com mais destaque começando no sétimo verso: a própria sociedade fala, negando a existência da pessoa trans e destituindo o interlocutor da sua própria identidade (“você não é o que é. / E sim o que não é”). Também a partir do sétimo verso, o leitor é levado a assumir um papel de *outro* na leitura, ao ser colocado na posição daquele com quem a sociedade fala no poema; ou seja, o leitor é

<sup>65</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. O futuro é primitivo. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017h. p. 18.

<sup>66</sup> Uso a palavra “parental” como uma alternativa a “pai” ou “mãe”, pela sua característica neutra de gênero.

colocado na posição da pessoa trans. Além disso, as pessoas autoras do poema se colocam também no lugar do outro, criando um *eu* que se expressa através de outras perspectivas, outros posicionamentos; porém, é através desse *outro-eu* que as autoras criam uma forma de ressaltar as próprias experiências, neste caso, as violências sofridas pela comunidade T e o resumo da vida de pessoas trans a apenas números nas estatísticas de violência transfóbica. Trata-se, portanto, de um poema de lamentos e perdas, no qual as diversas vozes concomitantes criam sentidos múltiplos para o que é expresso por esse *eu* também múltiplo.

A multiplicidade de interpretações do *eu* neste poema nos aproxima do já mencionado conceito de *alterficção* de Nascimento. Segundo ele, alterficção,

primeiramente, refere-se a tomar a si mesmo como outro, alterando-se em sua configuração egoica [*sic*], via linguagem literária. Em segundo lugar, refere-se ao outro ou à outra com quem o autor-personagem-narrador se relaciona, desencadeando o jogo ficcional (narrativo e até certo ponto verídico) e fictício (imaginário). O eu se constitui e se destitui em sua soberania nesse contato com as alteridades que o cercam. Por fim, o *alter* da expressão remete ao leitor: a autoficção só se efetiva na leitura, como dito; é certo efeito de *estranhamento* por parte dos leitores, ao perceberem a “presença” do autor na narração (plano da enunciação: narrador) e na narrativa (plano do enunciado: personagem), que singulariza o relato autoficcional. (NASCIMENTO, 2017, pp. 621-622)

O conceito de alterficção aparece, antes, no artigo **Matérias-Primas: entre autobiografia e autoficção** (NASCIMENTO, 2010, op. cit.). Citando a ideia de Fernando Pessoa sobre “ficção do interlúdio”, Nascimento define a *alterficção* como um “lugar intervalar onde o eu se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede. (...) Alterficção: ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 62, grifos do autor). Numa relação de *alternância*, a alterficção cria significados variáveis, que partem do autor para o leitor, do leitor para o autor, do autor para o autor e do leitor para o leitor.

O termo evidencia, mais uma vez, as suspeitas do leitor das escritas de si, uma vez que o que interessa à autoficção/alterficção “é romper as comportas, as eclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer legitimamente a nenhum deles” (NASCIMENTO, 2010, p. 65). Por seu caráter duplo de ficção e realidade, e pelos constantes jogos performáticos desenvolvidos na autoficção, ela se trata de uma modalidade em que a dúvida faz parte da escrita e da leitura.

Pensando nas relações que podemos fazer entre as propostas das narrativas autoficcionais e o caráter ficcionalizante da poesia lírica, encontramos nessa alternância de

*eus* uma maneira de explorar os limites da categoria tradicional do eu-lírico. Quando o entendemos como uma ficcionalização do *eu* autoral, e reconhecemos que ele é composto de diversos outros *eus* (incluindo o *eu*-leitor, que cria significados ao texto que extrapolam aqueles originalmente planejados pelo *eu*-autor), as leituras que passamos a fazer da poesia lírica comportam também o jogo de espelhos identitários, ainda que de uma maneira diversa da forma que eles estão presentes na autoficção. Esse “jogo de espelhos” alude a elementos talvez autobiográficos, talvez criados, certamente ficcionalizados e que, independente da “realidade” ou da “ficção”, criam um *eu com aparência de verdade*. Este é o que permite ao mesmo tempo a representação do *real* na ficção, e o uso da *ficção* para dialogar com o real, de maneira que as fronteiras não sejam mapeáveis; elas apenas são sugeridas para o leitor.

### 2.3 Performance (nas escritas de si; nos gêneros)

Nas seções anteriores, a questão da *performance* foi mencionada algumas vezes. Aqui, teremos a atenção direcionada a este tópico, uma vez que a *performance* está presente tanto nas escritas de si quanto na questão dos gêneros [*gender*]. Começamos, então, pelas questões da *performance* na contemporaneidade.

No artigo Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível<sup>67</sup>, Paula Sibilia se dedica a conceituar *performance*, com o objetivo de observar certas práticas artísticas e midiáticas da contemporaneidade. Destacando que o conceito cobre uma multiplicidade de manifestações, “poderia se afirmar que uma *performance*, no sentido artístico, é um ato qualquer – ou, pelo menos, uma enorme variedade de atos possíveis – mas que, para poder ser categorizado como tal, deve ser efetuado por um ou vários artistas *performáticos*” (SIBILIA, 2015, p. 354, grifo da autora). Daí, uma definição primeira é que *performance* seria uma ação praticada por alguém e recebida pelo público, com ambas as partes a entendendo como manifestação artística. Entretanto, conforme a autora demonstra, a palavra *performance* é polissêmica, assumindo diferentes significados em diferentes áreas.

Ainda pensando na *performance* artística, Sibilia recorre ao trabalho de Richard Schechner, autor de livros sobre esta área de estudos. Sibilia (2015, p. 354-355) explica que, para Schechner, o sentido de *performance* na vida cotidiana é do exibir-se ao extremo, e que, portanto, na atualidade, muitas pessoas têm vivido através de *performances*. Em comparação

<sup>67</sup> SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. **Fronteiras - Estudos Midiáticos**, [S.L.], v. 17, n. 3, p. 353-364, 22 set. 2015. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4013/fem.2015.173.09>. Acesso em: 13 out. 2022.

com momentos do passado, nos quais exibir-se era reprovável, hoje a sociedade reforça as “instâncias de autoexposição” (SIBILIA, 2015, p. 355). Como exemplos, são citados os reality shows, filmes, sites e projetos artísticos que expõem a intimidade das pessoas, mas uma intimidade *performada*.

Assim, nessas criações tão contemporâneas, é isso o que acontece: convida-se a ‘vida real’ para participar, interagir, julgar, colaborar e, sobretudo, ela é tentada insistentemente a se produzir para e nas telas. Por outro lado, a própria vida cotidiana se contagia desse *modus operandi* e se espetaculariza ela também, de modo crescente, mesmo nas cada vez mais escassas situações em que as câmeras não estão presentes. (SIBILIA, 2015, p. 355).

Esse convite da interação do outro cria um efeito de *performances* conectadas, dando impressão de uma ubiquidade da *performance*. Sibilia (2015, p. 355) destaca uma citação de Schechner, que lista diversas instâncias cotidianas em que as pessoas apresentam comportamento performático, incluindo a forma de se vestir e se comportar em interações sociais, bem como os papéis de gênero [*gender*] e a sexualidade. Por essa perspectiva, “viver se assemelha a atuar ou encenar” e “‘ser alguém’ equivale a interpretar um personagem”, “porque costumamos sublinhar nossos gestos e ações ‘para aqueles que assistem’” (SIBILIA, 2015, p. 355). Isso não deve ser considerado como essencial do humano, mas um sintoma das transformações subjetivas ocidentais (SIBILIA, 2015, p. 356).

A partir daí, a autora admite que viver é “desempenhar certos papéis mais ou menos teatrais” (SIBILIA, 2015, p. 356), no contexto altamente midiático do contemporâneo. Essa *performance* social se relaciona com a busca de produzir uma “felicidade visível”.

Estimula-se, assim, um modo *performático* de ser e estar no mundo que, de acordo com a perspectiva aqui defendida, seria indicativo de fortes mudanças nas subjetividades, ocorridas na transição do século XX para o XXI, denotando a conformação de novas formas de se relacionar consigo, com os outros e com o mundo. (SIBILIA, 2015, p. 356, grifo da autora)

Em seguida, Sibilia traça um panorama de como as questões do *eu* se deslocaram de uma interioridade intangível para uma exterioridade observável (pelos outros). Segundo esse percurso, a mudança citada teria começado nos Estados Unidos na metade do século XX, se espalhando pelo mundo como efeito da globalização. Daí, o enfoque passou a ser na *personalidade* e até mesmo na *venda* da imagem do eu, como forma de conquistar espaços na sociedade do início do século XXI. Sibilia destaca que este percurso ressoa com o que Debord apontou em **Sociedade do Espetáculo**:

Um mundo no qual se desvaneceram as antigas crenças em essências ocultas – inclusive aquelas que costumavam integrar o núcleo da subjetividade e eram, como tais, ‘invisíveis aos olhos’ –, de modo que as aparências passaram a constituir tudo o que existe porque tem algum valor. Trata-se, em síntese, de um universo onde só é o que se vê e como se deixa ver. (SIBILIA, 2015, p. 357)

Reiterando: nessa perspectiva *só existe o que é visto pelos outros*. Dessa maneira, *performar* é praticamente imprescindível. Este tipo de *performance* para existir está bem marcado em vários poemas da AT, nos quais os poetas utilizam de seus textos para demonstrar/representar/ficcionalizar/criar em poesia quem são e como são. O poema **Olhem para mim**, de Luq Souto Ferreira, mencionado anteriormente, inclusive traz no próprio título o apelo para que sua *performance* seja vista, de maneira que *elu*<sup>68</sup> possa existir.

Outro ponto a pensar é a questão da autenticidade dentro da *performance*. Na década de 1970, momento que as *performances* ganham maior destaque no cenário artístico, houve uma “forte reivindicação da autenticidade individual de cada artista” (SIBILIA, 2015, p. 358), algo que a autora aponta como contraditório, considerando que a *performance* é entendida enquanto artifício e encenação. Ela questiona: “É possível que vivamos, atualmente, tanto na ‘era da performance’ como na ‘era da autenticidade’?” (SIBILIA, 2015, p. 358). Trata-se de um embate pertinente, uma vez que o pós-moderno pressupõe superada a crença em uma verdade absoluta e em um *eu* estável.

Ser autêntico, portanto, implicaria uma fidelidade a esse centro identitário ancorado nos abismos de si mesmo. Tanto esse desejo como essa demanda de autotransparência assumem que há um *ser* e uma *verdade* “dentro” de cada um de nós. Algo que parece contraditório com a implosão e a fragmentação da identidade moderna e com esse escoamento da interioridade psicológica que marcam as subjetividades contemporâneas, cada vez mais voltadas para formas flexíveis, múltiplas, epidérmicas, fluidas e mutantes de ser e estar no mundo. Ou seja: modos de vida *performáticos*. (SIBILIA, 2015, p. 358, grifos da autora)

A *performance*, que surgiu num contexto marcado por posicionamentos políticos hoje em geral abandonados, resiste pela “lógica da visibilidade”, que promove a busca incessante da espetacularização de si. Ser visto garante sentido de existência na lógica social vigente. Dessa maneira, fazer-se verdadeiro aos olhos do outro é tornar-se verdadeiro, porque, conforme especula Sibilia, talvez “a *performance* implica um corpo que se expõe e, nesse

---

<sup>68</sup> “Elu” é um pronome da terceira pessoa do singular, sem marca de gênero, proposto por pessoas não-binárias. Refiro-me a Luq Ferreira com o pronome porque em seu poema, *elu* se define como uma pessoa não-binária.

gesto, cria-se a si próprio” (SIBILIA, 2015, p.358). Conforme já discutido em outros momentos, a ideia explorada aqui é a de produção de si mesmo nos atos da comunicação (textual, artística, narrativa). “O que de fato ocorre nesses atos é a invenção de um corpo e uma subjetividade reais” (SIBILIA, 2015, p. 359).

Sibilia progride suas discussões para apontar que a *performance* sempre pressupõe um outro, que testemunha o ato performático. Para quem performa, o objetivo é conquistar a atenção de quem observa. Isso implica algum grau de interação com o público da obra, já que a *performance* só existe perante suas testemunhas. “Tudo isso leva a formular uma conclusão inquietante, embora óbvia: somente se performa para o olhar alheio” (SIBILIA, 2015, p. 359). A autora aponta que, por essa perspectiva, tem-se o entendimento de que o *personagem* da *performance* só existe a partir do testemunho do público, e, por consequência, ele só existe se alguém (externo) o observa. Daqui reaparece algo que já foi mencionado antes, em outros pontos deste capítulo, e formulado por Sibilia: “Todo o peso dessa definição recai no polo receptor: no outro, aquele que olha ou assiste e, com esse gesto, tem o poder de conceder existência ao personagem que *performa*” (SIBILIA, 2015, p. 360, grifo da autora). A *performance*, portanto, só existe na certeza do ser observado por outro.

Na parte final do artigo, Sibilia se dedica a questionar se todos podem ser considerados artistas performáticos, já que a interação social pressupõe a *performance*, e o que isto significa para os *artistas performáticos* de fato. Ela também explora como mídia e mercado influenciam a recepção da arte (tanto quanto ao seu poder de definição de relevância de artistas e obras, quanto no modo de produção artística).

Ao falar sobre a questão da entrevista de autores, Arfuch traz considerações sobre o caráter performático do *falar de si*, que, por sua vez, podem ser transpostas para as escritas de si:

não é a referencialidade dos fatos ou sua adequação veriditativa o que mais conta (...), mas, preferencialmente, as estratégias de instauração do eu, as modalidades da autorreferência, o sentido "próprio" outorgado a esses "fatos" no devir da narração. O "momento autobiográfico" da entrevista, como toda forma em que autor declara a si mesmo como objeto de conhecimento, apontará então para a construção de uma imagem de si, ao mesmo tempo em que tornará explícito o trabalho ontológico da autoria, que se dá sub-repticiamente, cada vez que alguém assume um texto com seu nome. Essa *performatividade* da primeira pessoa, que assume "em ato" tal atribuição diante de uma "testemunha", com todas as suas consequências, é uma das razões dos usos canônicos do gênero. (ARFUCH, 2010, p.212, op. cit. grifo nosso)



O que o trecho acima indica é que o falar de si envolve um ato performático, no qual cria-se um “eu fraudulento”, exposto ao público e constituído a partir das escolhas (deliberadas ou acidentais) feitas pelo sujeito que fala. Esta performatividade está diretamente conectada à questão da *criação de si*, abordada anteriormente. Já em Klinger (2006, p. 53, op. cit.), encontramos que a autoficção pode ser pensada como uma *performance* do autor. Considerando as aproximações estabelecidas entre os processos da ficcionalização de si na autoficção e na poesia lírica, importa verificar o que a autora aponta sobre a *performance* na autoficção.

Diz Klinger (2006, p. 56-57, grifos da autora):

Do ponto de vista da antropologia, uma performance é “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo”. Assim, para Victor Turner, as *performances* revelam o caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura. Pelo contrário, o *performático*, para Judith Butler, significa não o “real, genuíno”, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação. Para Butler, o gênero é uma construção *performática*, quer dizer uma construção cultural imitativa e contingente. O gênero é “um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma *construção dramática* e contingente de sentido”. (...) Assim entendido, o gênero é considerado uma ficção regulatória e encarna uma “performatividade” através da repetição de normas que dissimulam suas convenções. A *performance* dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. A noção de paródia do gênero não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitam. “A paródia que se faz é da própria idéia de um original.” A perspectiva de Butler interessa precisamente pela *deconstrução do mito de original*, pois, ela argumenta que a *performance* de gênero é sempre cópia da cópia, sem original.

A ideia de *performance* enquanto cópia da cópia também apresenta uma abertura de significados quando a extrapolamos ao campo das escritas de si, pensando principalmente nas escritas de si ficcionais. A autoficção, por operar como uma cópia da “realidade”, esvaziada da própria realidade, também é uma performance sem referência original (material). Na autoficção, a noção de *performance* aparece no questionamento da “realidade” do sujeito que escreve - trata-se de um “fazer-se ser”, ou melhor, “fazer-se parecer”. Na poesia lírica, a *performance* se estabelece enquanto representação ficcional da própria linguagem (cf. Smith, 1971, op. cit.), mas também enquanto representação (imitativa e constituidora) de sentimentos, ideias, experiências, etc, que são performados em texto para que o leitor os reconheça no poema, *apesar da e por causa da* ficcionalização a qual eles são submetidos. Quando olhamos para as escritas ficcionais do eu, observamos uma *performance* no limiar do genuíno e do artificial. E, retornando à definição antropológica apresentada por Klinger, esse

nosso observar da autoficção pressupõe a narrativa de si como uma atividade que autores fazem “na presença” de leitores (concretizada no ato da leitura), expressando ao mesmo tempo a realidade e a invenção, constituindo um *eu* parecido porém incongruente com o *eu* do sujeito que narra a si próprio. Reiterando, podemos dizer que o autor nas escritas de si constrói-se numa *performance*.

O trecho de Klinger também nos interessa porque ela busca em **Problemas de Gênero**, de Judith Butler, uma definição para *performance*. Butler (2003)<sup>69</sup> discute como a ideia de gênero (identitário, binário, “masculino e feminino”, relacionado à configuração fisiológica dos corpos) depende de uma performatividade de gênero que essencializa a própria categoria de gênero. Butler questiona a ideia de um *gênero original*, apontando que

assim como a noção psicanalítica de identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração do Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. Para ser mais precisa, trata-se de uma produção que, com efeito — isto é, em seu efeito —, coloca-se como imitação. (BUTLER, 2003, p. 197)

Os gêneros binários tradicionais servem como forma de manter estáveis as categorias naturalizadas de identidade e desejo, o que é regulado politicamente pela hierarquia de gênero e pela heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003, p. 198).

Butler (2003, p. 199) propõe que consideremos o gênero [*gender*] “como um estilo *corporal*, um ‘ato’, por assim dizer, que tanto é intencional como *performativo*, onde ‘*performativo*’ sugere uma construção dramática e contingente de sentido”. A autora aponta que “o gênero é uma *performance* com consequências claramente punitivas” (BUTLER, 2003, p. 199). Isso é expresso em diversos poemas da AT, uma vez que as identidades trans são transgressões do binário de gênero tal qual estabelecido pela norma cisgênera. Mesmo as identidades trans binárias (homem trans e mulher trans) se afastam dos gêneros tradicionais socialmente constituídos, uma vez que a divisão entre “homem” e “mulher” é tipicamente relacionada à genitália externa e pessoas trans rompem com essa lógica classificatória. Como consequência, pessoas trans sofrem as “consequências claramente punitivas” apontadas por Butler, que, neste caso, é a transfobia nas suas diversas manifestações: desde o desrespeito ao nome até os assassinatos transfóbicos.

---

<sup>69</sup> BUTLER, Judith. Atos corporais subversivos. In: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Cap. 3. p. 119-201. (Sujeito e História). Tradução de Renato Aguiar.

Butler também aponta que o gênero não expressa nada essencial, ou seja, ele só existe a partir de pactos sociais para a reprodução de atos historicamente estabelecidos para os gêneros [*gender*] distintos. Eles são constituídos em uma “repetição estilizada de atos ao longo do tempo” (BUTLER, 2003, p. 200-201). Não há nada de natural no gênero enquanto padrão comportamental; a sociedade cria os gêneros, a sociedade ensina, reproduz e fiscaliza os gêneros, garantindo assim a manutenção não só dos gêneros como também da hierarquia de gêneros; essa, por sua vez, reforça toda a estrutura performática dos gêneros, garantindo a sua própria permanência e controle dos corpos.

Resumindo, temos que os gêneros (identitários) existem como *performance* no sentido de imitação de atos socialmente estabelecidos, sem nenhum original que é imitado. Quem contradiz o que é determinado pela hetero-cis-normatividade, é socialmente punido por desviar dos padrões aceitos. Entretanto, os “gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente *incríveis*.” (Butler, 2003, p. 201).

Aproveitando a significação múltipla da palavra “gênero”, Nascimento (2010, p.65, op. cit.) aponta que, apesar de ser impossível viver sem gêneros (sexuais, discursivos, literários), prender-se a gêneros é limitante. Isto lembra o que dizia João W. Nery (2011, op. cit.): “Você nasce e morre dentro de caixas. Caixa da família, da escola, do casamento e depois vai para o caixão. Ponha o pé para fora disso e você já é estigmatizado. Tem que ter muita estrutura para segurar a peteca da marginalidade.” João se referia às limitações do gênero (enquanto categoria social) e da sexualidade, mas, a partir da fala de Nascimento, podemos transcender: são caixas que também limitam a produção discursiva e literária.

Prossegue Nascimento (2010, p. 65, op. cit.): “Ademais, não há gênero que não dependa daquilo que se faz dele, das palavras que engendram coisas e das coisas que engendram efeitos”. Isto se relaciona com o caráter performático dos discursos, do qual a autoficção se aproveita para ser efetiva:

Pois toda sua força pensante está em desafiar as definições, as regras genéricas e generalizantes, em suma, em fundar uma “ciência” do particular e do intransferível, ali onde manda o bom método basear-se o conhecimento na generalidade e na universalidade previamente concebidas. Talvez autoficção não passe disso, o que não é pouca coisa: um saber singular, francamente indefinível, perturbador ao mostrar a ficcionalidade de todo discurso, mesmo ou sobretudo aqueles que se querem rigorosamente científicos. (NASCIMENTO, 2010, p.65)

Em autoficção, a *performance* se estabelece no ato de questionar a realidade do discurso. Em poesia lírica, a *performance* está inscrita não só no aspecto linguístico e no trabalho com os elementos estéticos, como também no próprio “material humano” remodelado em poema. Isso reforça que transcender os limites convencionados nos gêneros é, ao mesmo tempo, revelador da ficção das verdades e construtor de ficções mais verdadeiras.

### 3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PANORAMA TEÓRICO

Neste capítulo observamos o contexto do pós-moderno e suas complexidades, entendemos como a poesia pode ser considerada ficção, observamos o que diferentes autores falam sobre as escritas de si, questionamos a relação do autor com o texto na contemporaneidade, e desenvolvemos entendimentos a respeito da *performance* na construção do *eu fictício*. Com isso, podemos fazer alguns apontamentos principais, que guiam as nossas discussões sobre a ficcionalização das transgeneridades em **Antologia Trans**.

A poesia lírica utiliza recursos estéticos que permitem a ficcionalização do *eu* que se manifesta nos poemas. Este *eu* é distinto do autor (“eu real”), podendo ser entendido como uma representação num ato performático que serve tanto para criar quanto para colocar dúvidas acerca do *eu* que se escreve. Neste sentido, a poesia lírica (ao menos no contexto contemporâneo) se aproxima de algumas propostas encontradas na autoficção, que funciona no limiar pressuposto entre aquilo que tem referência biográfica e o ato de criação, conduzindo o leitor por um labirinto de pistas falsas e armadilhas verdadeiras. Sob certos aspectos, ambas se engendram quando ficção e fato não ocupam lugar definido na obra, apesar das diferenciações que encontraremos entre ambas formas da *escrita de si*. A autoficção costuma ser produzida de maneira a questionar os próprios limites da realidade e da ficção na escrita, sendo uma proposta literária relativamente recente. Já a poesia lírica vem de uma longa tradição na literatura, mas seus contornos contemporâneos ressaltam como o real e o ficcional são virtualmente indistinguíveis.

Ambas funcionam como a concretização do ato de criar uma identidade fictícia do *eu* que fala na obra. Conforme apontado no decorrer do capítulo, a recepção da obra é fundamental para a existência do *eu ficcional* pois, enquanto *performance*, as escritas de si (ficcionalis) só se estabelecem como tal no momento da recepção. Daí, quando o leitor é levado a questionar o estatuto de real ou de fictício daquilo que a obra apresenta, o ato performático da ficcionalização de si é completado.

Para além disso, temos que no contexto contemporâneo (pós-moderno), toda a ação feita em sociedade pode ser interpretada como um ato performático, e as próprias categorias de gênero, tanto textual quanto identitário, são constituídas a partir de uma *performance* imitativa, reprodutora ou parodística de uma *performance* anterior.

A partir destes entendimentos, podemos pensar como as diversas experiências trans são ficcionalizadas na **Antologia Trans**.

## CAPÍTULO 2 - ANTOLOGIA TRANS: FICCIONALIZAÇÃO DOS EUS TRANS

*Não sou nova aqui  
Não te peço licença  
Sua permissão, nunca fez diferença  
Com toda educação, foda-se sua crença  
(Urias, **Diaba**)*

### 1 AQUILO QUE OBSERVAREMOS NA ANTOLOGIA TRANS

A **Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**, por ser fruto das ações do Cursinho Popular transformação, nos apresenta a pessoas autoras que fazem parte da comunidade trans (travestis, homens trans, mulheres trans e não-binárias). Para explorar como as pessoas autoras da AT contribuem para a criação de múltiplos *eus trans ficcionalizados*, dividirei este capítulo em duas seções: primeiro, abordarei alguns dos poemas produzidos nas Oficinas de Poesia do CPT, incluindo tanto os de autoria coletiva (totalizando nove poemas) e aqueles produzidos individualmente (35 poemas de 17 poetas); por fim, passarei aos poemas recebidos pela oficina (18 poemas de 14 poetas). Entretanto, nem todos os poemas serão analisados, pois alguns apresentam uma multiplicidade de interpretações que não se relacionam com os objetivos desta dissertação, enquanto outros discutem tópicos que já são abordados nas análises de outros textos da AT. Além disso, 12 textos já foram analisados no capítulo anterior.

Na análise dos poemas, desenvolveremos algumas interpretações possíveis, observando seus temas e os elementos que os compõem. Também buscaremos explicitar a constituição do *eu* ficcional em alguns poemas, e como este eu se relaciona com questões mais gerais da comunidade T. Os poemas não serão apresentados sempre na ordem em que estão na AT; algumas trocas acontecerão, para agrupar poemas que têm algum diálogo, seja em relação aos temas, seja em relação às referências apresentadas.

É importante ressaltar que as análises não pressupõem nenhuma pesquisa biográfica extensa sobre cada poeta. Apesar de parecer um contrassenso no contexto das escritas de si, esta opção se sustenta por alguns motivos. O primeiro é que já possuímos informações biográficas gerais o suficiente: por inferência, sabemos que *todes* são integrantes da população T e assim se reconheciam quando produziram seus poemas. São *brasileiros*. No mínimo 17 poetas estiveram *envolvides* com as atividades do Cursinho Popular Transformação, o que nos permite estabelecer que estavam na cidade de São Paulo entre 2015

e 2016, quando ocorreram as Oficinas de Poesia das quais a AT surgiu. Assim, sabemos algo da vida das pessoas autoras que integram a *Antologia Trans*.

O segundo motivo de não haver pesquisa biográfica é que o que nos importa é o *efeito de verdade* e a construção ficcionalizada da experiência trans na AT, que resulta numa verossimilhança por inferência. Apontar os limites entre ficção e fato nos poemas foge do escopo desta dissertação, além de ser provavelmente impossível. Em vez disso, nos interessa explorar como as vivências individuais são ficcionalizadas e transformadas em uma espécie de “experiência generalizada”, que estabelece diálogos com o contexto social tanto de poetas quanto de leitores.

Por fim, nem todas as pessoas autoras que compõem a AT são pessoas públicas. A própria *Antologia Trans* não traz nenhuma informação sobre quem a compôs, exceto que são *todes* da população T. Assim, só é possível apresentar alguma informação biográfica sobre quem é pessoa pública.

## 2 AQUILO QUE FOI ESCRITO NAS OFICINAS DE POESIA

A seção “Aquilo que veio de nós: textos criados em oficina” traz poemas que foram produzidos nas Oficinas de Poesia do Cursinho Popular Transformação. Os nove primeiros poemas (**Dança perdida, O futuro é primitivo, Meu coração, O pássaro, Inferno cotidiano, Não quero te ver por aí, Monogamia e chifres, Voluptuosa dor extraterrestre e Vida sem título**) foram escritos de maneira coletiva nestas atividades. Os outros 35 textos desta seção são individuais, apresentados no livro pela ordem alfabética dos nomes das pessoas autoras. Alguns dos textos são prosaicos em vez de versificados, mas todos têm um caráter marcadamente lírico.

Veremos que diferentes textos fazem referências a canções ou outros poemas; inclusive, três poemas na AT, chamados **O amor me fere** (escritos por Amanda Paschoal, Peter Milanez e Thais Azevedo) se iniciam com os mesmos versos: “O amor me fere/ debaixo do braço”. Trata-se de uma referência ao poema **Amor violeta**, de Adélia Prado, cujo verso inicial é “O amor me fere é debaixo do braço” (PRADO, 2021)<sup>70</sup>. O mais provável é que este poema tenha sido lido e discutido nas atividades das Oficinas de Poesia do CPT, servindo como estímulo inicial para que os participantes produzissem seus próprios textos. Conforme veremos, os diálogos da AT com outras obras (canônicas ou não) trazem mais vozes para os

---

<sup>70</sup> PRADO, Adélia. Amor violeta. In: PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2021. p. 81. Recurso eletrônico da 42ª edição. Edição do Kindle.

contextos explorados no livro, ampliando as possibilidades de interpretação e de reconhecimento daquilo que é expresso nos poemas.

Também convém lembrar que os poemas contidos nesta seção foram produzidos na cidade de São Paulo, em 2015 ou 2016. Assim, existem referências que assumem relevância geográfica e histórica no contexto da obra.

Por fim, junto aos textos existem algumas ilustrações, que não estão diretamente relacionadas ao que está nos poemas consequentes a elas, mas que dialogam com os temas gerais da **Antologia Trans**, principalmente corpo, imagem e identidade.

## 2.1 Aquilo que é coletivo

Apesar de escritos de maneira coletiva, oito dos poemas coletivos apresentam um *eu* individual, que utiliza a primeira pessoa do singular, enquanto o nono poema apresenta “a gente” como o *eu* do poema. São os poemas coletivos: **Dança perdida, O futuro é primitivo, Meu coração, O pássaro, Inferno cotidiano, Não quero te ver por aí, Monogamia e chifres, Voluptuosa dor extraterrestre e Vida sem título**. Os dois primeiros foram analisados no capítulo 1.

O primeiro poema a ser analisado aqui é **Meu coração**, que trata do anseio por ser quem se é. Este poema tem três estrofes com números variados de versos. Existem rimas no poema, sendo que a maioria é classificada como imperfeita toante, além de haver o uso de onomatopeias para a construção de sentidos.

Meu coração é um  
tremendo armário:  
um armário extraterrestre,  
um armário que aquece  
cada peça dentro dele  
que às vezes mofa  
às vezes coça

TRA TRA TRA  
TOC TOC TOC

Quero sair de dentro  
de mim mesmo  
e gritar ao mundo  
toda opressão sofrida.  
Na vivência viva  
do medo de viver,  
sobrevivo.  
Minha vida é



um armário:  
 sufoco com agravantes  
 todas as minhas amantes. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO,  
 2017e, p. 19)<sup>71</sup>

A primeira estrofe compara o coração a um “armário extraterrestre”, enquanto a terceira compara a vida a um armário. O *eu* deseja escapar desse armário dentro de si mesmo, e “gritar ao mundo / toda opressão vivida”. Enquanto a imagem do *armário* não é surpreendente no contexto de vivências LGBTQIAPN+, sua qualificação enquanto *extraterrestre* evidencia o caráter *desconhecido* das vivências trans: ao mesmo tempo temido e espetacularizado, assim como os supostos relatos de contatos com alienígenas.

Além disso, trata-se de um armário que *aquece, mofa e coça*. O *aquecer* pode representar uma proteção, porém proteção temporária, já que *mofar* e *coçar* possuem conotação negativa. O mofo de algo guardado causa incômodo e deterioração, e a coceira reforça esse incômodo. As onomatopeias na segunda estrofe (“TRA TRA TRA / TOC TOC TOC”) sugerem uma movimentação ritmada porém errática. Enquanto o TRA TRA TRA sugere pancadas fortes e intensas, o TOC TOC TOC sugere a batida numa porta, como quem pede autorização para abrir o armário aludido no segundo verso. Assim, a segunda estrofe representa a tentativa de sair desse armário que, até certo momento, era seguro, mas agora torna-se insalubre.

Já na terceira estrofe, tem-se que a existência dentro do armário é apenas sobrevida, pautada pelo medo (“Na vivência viva / do medo de viver / sobrevivo”). Como consequência, o *eu* do poema sufoca (suas) amantes, pois a clausura do esconder-se é imprópria para a manutenção de relacionamentos. Além disso, a imagem de amantes remete ao título do poema (**Meu coração**), e ao próprio armário extraterrestre.

Alguns aspectos do poema **Meu coração** podem ser entendidos como uma *performance*. Em primeiro lugar, há no poema um caráter de *construção cultural imitativa* (cf. KLINGER, 2006, p. 56, op. cit.), na reprodução intencional de signos já estabelecidos socialmente, com o uso da metáfora do *armário* para representar o esconder-se enquanto pessoa LGBTQIAPN+, e o anseio de assumir-se perante a sociedade. Assim, há uma “cópia da cópia, sem original” (cf. KLINGER, 2006, p. 56), que funciona no âmbito da escrita de si por remeter a algo que é ao mesmo tempo verossímil e impossível de comprovar — neste caso, o *não assumir-se*. O poema é construído a partir da perspectiva de alguém que ainda não

<sup>71</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Meu coração. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017e. p. 19.

vive sua vida autenticamente, fingindo ser alguém que não é. Embora seja improvável que as pessoas autoras do poema estivessem dentro do armário no momento da escritura, é plausível que elas (ou, ao menos algumas delas) tenham de fato vivenciado o estar *dentro do armário*: a experiência do armário extraterrestre é algo comum nas vidas de pessoas LGBTIAPN+ em geral, podendo ser pressuposta como uma situação comum na realidade de quem não se encontra dentro da cis-heteronormatividade.

Dessa maneira, ao explicitar construções coletivas simbólicas da população T, mesmo sem referente específico na vida das pessoas autoras, **Meu coração** atua como um poema que ficcionaliza experiências individuais porém comuns.

Em diálogo com estas questões temos o oitavo poema, **Voluptuosa dor extraterrestre**:

Voluptuosa dor extraterrestre  
do movimento do vai  
e vem  
sem querer.

Saber o segredo da saliva da tua boca,  
explorar múltiplos sabores  
e morrer sozinha de fome.  
Laricada,  
escancarada,  
de aura aberta.

Quero me afogar num mar de sensações.  
Saudade de Plutão!  
Ah, saudade!  
De ser planeta.  
De ser sideral, extra.  
De ser terrestre, besta.

Estrada no céu da sua boca. (CURSINHO POPULAR  
TRANSFORMAÇÃO, 2017k, p. 25)<sup>72</sup>

Trazendo mais uma vez as ideias de *voluptuosa* (presente em **Dança perdida**) e *extraterrestre* (presente em **Meu coração**) para criar significados da experiência trans, este poema se dedica às questões dos relacionamentos e da sexualidade. O poema abre com uma estrofe que fala do sexo feito sem querer, talvez em alusão ao trabalho sexual que grande parte da população T desenvolve, ao não ter acesso ao mercado de trabalho formal. Estimativas da ANTRA apontam que apenas 4% da população transfeminina brasileira está

<sup>72</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Voluptuosa dor extraterrestre. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017k. p. 25.

em empregos formais, 6% está em atividades informais e subempregos, e 90% tem na prostituição a sua fonte de renda primária (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021)<sup>73</sup>. Destas, 65% afirmam que, se tivessem oportunidade, estariam em outras atividades (BENEVIDES, 2022, p.47-48)<sup>74</sup>.

Já a segunda estrofe traz a imagem da *boca*, que é explorada no poema **Não quero te ver por aí** (ver p. 93). Entretanto, ambos poemas incluem a boca de uma forma diferente: em **Não quero te ver por aí**, a boca é símbolo da infidelidade, conforme veremos. Já em *Voluptuosa dor extraterrestre* temos a boca *laricada*. Esta boca faminta se abre a explorar o *outro*, mas morre de fome, sozinha. Com isso, o poema destaca que, apesar da fome (o desejo, a vontade de estar com o outro), o *eu* está condenado a estar só, pois os outros o procuram pelo momento de prazer, e não pela companhia duradoura de um relacionamento. Mesmo se doando (“escancarada / de aura aberta”), este *eu* fica à margem.

Portanto, na última estrofe a voz do poema não quer mais saciar-se; agora ela quer ser dominada por sensações. Seu desejo agora é *ser planeta, ser sideral*. E também *ser terrestre*. Nesse duplo, o *eu* se constitui *sideral* enquanto diferente perante a sociedade, mas *terrestre* enquanto uma pessoa como outra qualquer, com aspirações pessoais: alimentar-se, estar com outra pessoa, ser amado.

O poema termina com “Estrada no céu da sua boca”. O *eu* retorna às aflições da segunda estrofe, ansiando por pertencimento em um relacionamento. Independente de ser *terrestre* ou *extra*, a busca por encontrar-se com o outro continua.

A tematização de si mesmo como *extraterrestre* e como *planeta* remete à autofabulação fantástica, conforme apresentado por Colonna (2014, p. 42, op. cit.):

Na autofabulação fantástica, o efeito literário obtido, a exploração "xamanística" do inumano é totalmente estranha à tradição autobiográfica: o leitor experimenta com o escritor um "devir-ficcional", um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu.

Esta criação de si em *autofábula* se conecta com a produção de sonhos e emoções, em estreito relacionamento com a imagem mítica que o texto produz de seu escritor. Neste

<sup>73</sup> BENEVIDES, Bruna G; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê**: assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021. 140 p. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2023.

<sup>74</sup> BENEVIDES, Bruna G (org.). **Dossiê**: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras. Brasília: Distrito Drag, ANTRA, 2022. 142 p. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2022/01/dossieantra2022-web.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2022.

sentido, colocar-se enquanto *extraterrestre* ou como *sideral* cria uma imagem sobrenatural do *eu*, apresentado como algo fora do normal, com proporções astronômicas, mas ao mesmo tempo com significado pessoal, criado em colaboração entre leitor e pessoas autoras.

Em relação às questões do sexo e de relacionamentos, passamos ao terceiro poema da AT: **O pássaro**. Trata-se de um poema de conteúdo erótico, composto apenas de uma estrofe de 9 versos curtos. O principal tema é o prazer sexual, aspecto que é ressaltado pela própria estrutura do poema. Os versos têm 5, 6 ou 7 sílabas poéticas, que causam a sugestão de movimentos rápidos, como numa busca urgente pelo orgasmo. Este acontece no sétimo verso, que é seguido pela instauração de um cansaço intenso, que termina tanto o ato em si quanto o poema:

O pássaro nasceu livre  
da tua saliva  
na casa que me habita  
e tu tão aflita,  
serena como um touro,  
sentada num caralho.  
Foi um erro delícia?  
- perguntei ao pássaro -  
e desmoronei. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017i, p. 20)<sup>75</sup>

O pássaro, aludido no título, é o pênis, assim nomeado utilizando a mesma lógica dos eufemismos que encontramos no uso de palavras como *pinto*, *peru* ou *rola*. Por ser um poema curto, que já começa com o *pássaro livre* e termina com “Foi um erro delícia? / – perguntei ao pássaro – / e desmoronei”, podemos entender que se trata de uma relação casual, sem vínculos afetivos, na qual o que importa é o prazer corporal apenas. O questionamento feito no poema supõe um sentimento de culpa ou vergonha, que parece ser comum entre pessoas cis que se relacionam (sexual ou romanticamente) com pessoas trans, mas também representa a atitude social em relação ao sexo de uma maneira mais abrangente.

Além disso, há a justaposição das palavras *casa* (“na casa que me habita”, terceiro verso) com *caralho* (“sentada num caralho”, sexto verso), que remete à expressão *casa do caralho*, que representa um lugar distante. Por esta sugestão, podemos ter a impressão que os envolvidos estariam longe dos julgamentos (ao menos mentalmente), importando-se apenas com o clímax sexual.

---

<sup>75</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. O pássaro. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017i. p. 20.

Não se sabe se a voz que se expressa no poema é masculina ou feminina, mas supõe-se que seja alguém que possua um pênis (seja ele orgânico ou um brinquedo sexual), já que a pessoa com quem o *eu* se relaciona está “sentada num caralho”. Com isso, também sabemos que a parceira do *eu* se identifica no feminino, pois palavras femininas são usadas para ela (*aflita*, *serena*, *sentada*), ainda que não possamos determinar se se trata de uma pessoa cis ou trans. E isso nada importa. O que importa é que a interlocução estabelecida entre o *eu* e *outros* é inconstante: em certo momento, o *eu* se dirige à mulher com quem se relaciona (“tua saliva”, “tu tão aflita”), mas posteriormente é o pássaro que é interpelado: a pergunta sobre se aquilo foi um “erro delícia” é dirigida ao pássaro, e não à parceira.

Daí, outra interpretação é possível: não se trata de uma cena de duas pessoas, mas sim uma cena de masturbação. Assim, a interlocutora é o próprio *eu*, na busca do seu prazer pessoal. Com esta interpretação, o *eu* fica definido como uma pessoa de expressão feminina, possivelmente trans, considerando o contexto da AT.

Entretanto, é impossível apontar uma ou outra interpretação como a única cabível. Desta maneira, o *eu* do poema é multifacetado. Isso dialoga com o que aponta Arfuch (2010, p. 127, op. cit.), sobre um autor que “se narra na segunda ou na terceira pessoa, faz um relato fictício com dados verdadeiros ou o inverso, inventa para si uma história-outra, escreve com outros nomes etc”. A fala de Arfuch refere à autoficção, mas percebemos que este “relato fictício com dados verdadeiros” também ocorre na poesia lírica, conforme já argumentado anteriormente. Ao narrar-se na segunda pessoa (“tu tão aflita”) e depois utilizar a primeira pessoa (“– perguntei ao pássaro –”), dirigindo a pergunta ao pássaro-pênis, o *eu* causa um deslizamento de si. Aqui, o *deslizar* da identidade do *eu* gera um efeito estético que permite ao leitor desvencilhar-se do pacto referencial pressuposto nas escritas de si: em vez de nos preocuparmos com a “realidade” da cena estabelecida pelo texto, o que importa são os significados que o leitor pode construir. Neste caso, o poema serve como uma provocação à atitude conservadora em relação aos atos sexuais, que são cercados de tabus sociais. É disto que surge a culpa expressa no verso “Foi um erro delícia?”. Inclusive, a ausência de vírgula entre *erro* e *delícia* também permite uma leitura dupla: a palavra *delícia* pode ser lida como um apostrofo ou como um adjetivo que caracteriza o erro. No primeiro caso, o *pássaro* é chamado de delícia. Já no segundo, temos um “erro delícia”, uma falha prazerosa – algo que o *eu* entende como incorreto, porém que lhe causa deleite. Entretanto, independente da leitura que se faça deste trecho, há a veiculação da ideia de que o ato descrito é errado, o que nos leva de volta aos tabus sociais sobre o sexo.

Esses tabus também são aludidos em **Monogamia e chifres**, um poema que questiona a hipocrisia da monogamia na formação da família tradicional brasileira:

Um se coloca no outro.  
 Cobranças infundadas.  
 Inverdades verbalizadas.  
 Até quando vou viver assim:  
 CHIFRONOGÂMICO?  
 Dória Doriânicos.  
 Fotografia de margarina.  
 Vontade de manteiga  
 direto da teta.  
 No leite azedo da vida,  
 coalhada minha dor  
 das vivências contidas.  
 Medo do novo.  
 Sofrimento somático.  
 Adoecimento. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017f, p. 24)<sup>76</sup>

O poema recorre a aliterações para fazer sua crítica aos valores tradicionais:

- a) inverdades verbalizadas (3º verso);
- b) Dória Doriânicos (6º verso);
- c) direto da teta (9º verso);
- d) sofrimento somático (14º verso).

Percebe-se também uma série de associações utilizadas na construção do poema. “Dória Doriânicos” remete ao mesmo tempo a João Doria, empresário e político paulista, e à marca de margarina Doriania. Doria aparece no poema simbolizando uma elite branca e tradicional<sup>77</sup>, também chamada de “família margarina”, ou seja, a família nuclear e perfeita que só existia nos comerciais desse produto alimentício. Daí, o poema traz diversas palavras a partir da ideia de margarina: manteiga, teta, leite azedo, coalhada. A escolha de palavras constitui no poema um universo de significados que aponta os problemas da hipótese que diz que apenas a família tradicional é válida. Nos valores tradicionais, os relacionamentos,

<sup>76</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Monogamia e chifres. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017f. p. 24.

<sup>77</sup> É interessante notar que em 2019 (dois anos após a publicação da AT), Doria, sendo governador do estado de São Paulo, mandou recolher uma apostila de ciências que trazia conteúdo relacionado à identidade de gênero. (O GLOBO (ed.). **Doria manda recolher livros didáticos que abordavam identidade de gênero**. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/doria-manda-recolher-livros-didaticos-que-abordavam-identidade-de-genero-23925039>. Acesso em: 25 fev. 2023.)

sempre cis-heterossexuais, devem sempre ser monogâmicos. Entretanto, o poema aponta que tudo isso não passa de mentiras (“inverdades verbalizadas”), pois há um casamento com o chifre (“chifronogâmico”).

Em outra associação, os “Dória Doriânicos” estão relacionados ao adoecimento do *eu* do poema, que não se identifica com os pilares tradicionais sobre os quais a *família margarina* se erige. Ao contrário da “margarina” (produto de origem vegetal), o *eu* quer *manteiga / direto da teta*; a manteiga, por sua vez, é feita da gordura do leite, tendo origem animal. Esse desejo aparece com uma conotação positiva em oposição à margarina, artificial. Entretanto, o leite da vida é azedo, já que está coalhado de dor. Assim, em sua busca por algo diferente da construção tradicional de família, relacionamentos e gênero, o *eu* é levado a confrontar seus medos, adoecendo como consequência das dominância dos “Doriânicos”.

O *eu* construído neste poema é um *eu* oposto aos valores tradicionais, porque sua existência não é contemplada pela norma cisgênera, heterossexual e monogâmica. O *eu* em **Monogamia e chifres** tem desejos e sofrimentos pela oposição com a figura da família tradicional, e por estar fora do padrão esperado, este *eu* questiona a tradição enquanto única possibilidade de existência, ainda mais que ela mesma não se sustenta (uma vez que os *chifres* são evidência de que a norma monogâmica não cerceia as traições). Como as regras tradicionais são hipócritas, o desejo desse *eu* que fala no poema é que sua vida deixe de ser preenchida por sofrimentos, passando a ser constituída de prazeres.

Ao tematizar uma vida de dores pela inconformidade aos padrões sociais, o *eu* conduz uma performance de si, apresentando-se avesso ao estabelecido pelos outros. Exagerando seu desgosto pela norma (com expressões como “inverdades verbalizadas”, “CHIFRONOGÂMICO”, “fotografia de margarina”, “Medo do novo. / Sofrimento somático. / Adoecimento.”), o *eu* atua de forma a explicitar as artificialidades das normas heterossexuais-cisgêneras. Para marcar o quão separado dessas normas o *eu* está, ele também exagera suas atitudes, selecionando palavras que podem incomodar o pudor da *família margarina*: “Vontade de manteiga / direto da teta”. Os versos aludem a práticas sexuais, para chamar a atenção à *performance* do *eu*. Sibilia (2015, p.355, op. cit) diz que “costumamos sublinhar nossos gestos e ações ‘para aqueles que assistem’”, e é isso que este poema faz, com o objetivo de garantir que o leitor não perderá a percepção do ato performático do *eu*.

O poema **Não quero te ver por aí**, tematiza também relacionamento e traição, mas de uma perspectiva diferente. Em vez de apontar a hipocrisia dos relacionamentos cis-heteronormativos e monogâmicos, o *eu* manifesta raiva por uma traição sofrida:

Ilha, planeta, chifre do capeta!  
 Na dimensão de não querer saber  
 que tua boca faz movimentos  
 de dança em outras bocas.  
 E essa mesma boca  
 vem a mim  
 com discursos falaciosos  
 mesmo sem saber empiricamente  
 o significado de boca.

#### BOCA

Não quero mais pensar em nada disto,  
 já me assemelho a uma louca  
 eu já arranquei até a roupa

(já me meti em várias rotas)

Meu bem, te arranca!  
 Não quero tua boca, teu bolso  
 tua nuca.

Não quero, não quero  
 Não quero nunca.

ILHA, PLANETA

Chifre do capeta! (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017g, p. 22)<sup>78</sup>

Neste poema, o *eu* feminino demonstra desespero pelas traições da pessoa com quem se relaciona, declarando-se louca por causa da situação. O leitor, colocado na posição de receptor do poema e, portanto, na posição de quem traiu o *eu* que se expressa, vê o tom acusatório que diz que a pessoa amante (sem gênero marcado no poema) não expressa a verdade (“mesmo sem saber empiricamente / o significado de boca. // BOCA”). O destaque à boca no poema funciona como um signo tanto para a traição (na dança da boca com outras bocas) quanto como uma figura para as justificativas que o amante-suposto/leitor cria para se explicar perante a mulher traída/*eu* do poema.

O poema se inicia com o verso “Ilha, planeta, chifre do capeta!”, e conclui-se com as mesmas palavras, mas expostas de forma diferente: “ILHA, PLANETA / chifre do capeta!”. No primeiro verso, a frase aparece como uma constatação de algo. “Ilha, planeta” pode servir como um indicativo de que não importa se o *eu* se encontre em um lugar pequeno (*ilha*) ou em um lugar grande (*planeta*), a traição (*chifre do capeta*) vai acontecer de qualquer maneira. Já na conclusão do poema, os lugares aparecem em destaque, em um verso só deles. Podemos

<sup>78</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Não quero te ver por aí. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017g. p. 22.



interpretar essa nova apresentação da frase como forma de representar a intensidade da raiva do *eu*, deparando-se, mais uma vez, com uma traição. Há o reforço da noção construída no primeiro verso, de que a traição irá acontecer em qualquer lugar, e isso se torna uma certeza cada vez mais presente. Ademais, por terminar o poema com as mesmas palavras do início, mas colocando mais destaque na frase, fica sugerido o entendimento de que as traições são cíclicas e inescapáveis, cada vez mais incomodando o *eu*.

Além do óbvio comentário de que a traição tematizada no poema não poder ser entendida como algo específico, pois pode ter sido construída a partir de experiências diversas das pessoas autoras (já que o *eu* é singular, mas o poema foi escrito de forma coletiva), interessa notar que o diálogo do *eu* com seu leitor atua na construção de significados ficcionais. Ao colocar o leitor na posição do amante que trai, o poema não só ficcionaliza o *eu*, mas ficcionaliza também o leitor, que acaba assumindo um papel na narrativa proposta em **Não quero te ver por aí**. O jogo proposto no poema envolve dar destaque para o papel do leitor na construção de sentidos. Ao ser colocado na posição de quem traiu o *eu*, o leitor torna-se um *outro*, necessário para a elaboração de sentidos nessa narrativa.

Em **O futuro é primitivo**, segundo poema da AT, também encontramos um deslocamento do papel assumido pelo leitor, bem como um *eu* inconstante, conforme já apontado no Capítulo 1:

É um tempo já antigo.  
 Ontem vi meu filho que não tenho.  
 Morreu de velho, de joelhos.  
 Nas estatísticas que a sociedade  
 mesquinha lhe jogou.  
 Na sarjeta.  
 Ouça, saiba, você não é o que é.  
 E sim o que não é.  
 Você é um,  
 nenhum:  
 cem mil!  
 Sem nenhum.  
 Só mais um.  
 Um a menos quando nasce.  
 Um a mais quando morre. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO,  
 2017h, p. 18, op. cit.)

Com uma única estrofe de 15 versos, **O futuro é primitivo** é feito de antíteses. Conforme apontado anteriormente, o poema utiliza expressões contraditórias para aludir ao desprezo pelas vidas trans e ao sofrimento que a transfobia causa tanto à comunidade T quanto às famílias de pessoas trans.

Em relação às contradições, existem os seguintes pares de termos:

- a) futuro e primitivo (título);
- b) meu filho que não tenho (segundo verso);
- c) meu filho (segundo verso) e morreu de velho (terceiro verso);
- d) “você não é o que é / E sim o que não é” (sétimo e oitavo versos);
- e) um; nenhum; cem mil (versos 9, 10 e 11);
- f) “um a menos quando nasce. / Um a mais quando morre”. (versos 14 e 15).

Também existem “ecos” pelo poema, expressões que remetem umas às outras e se ligam tematicamente:

- a) futuro (título); filho (segundo verso); nasce (verso 14); morre (verso 15);
- b) primitivo (título); antigo (primeiro verso); morreu de velho (terceiro verso); nasce (verso 14); morre (verso 15);
- c) estatísticas (quarto verso); um (nono verso); nenhum (décimo verso); cem mil (verso 11); Só mais um (verso 13); “um a menos quando nasce. / Um a mais quando morre”. (versos 14 e 15);
- d) mesquinha (quinto verso); sarjeta (sexto verso).

Através dessas contradições e ecos, o poema tematiza as questões de vida e de morte, conforme apontado no Capítulo 1. Para além do que já foi analisado, podemos trazer a perspectiva de um *eu* que é uma pessoa trans: se o *nascer* é no sentido de nascimento de fato, *nascer trans* pode ser entendido como estar exposto às violências transfóbicas por toda a vida, o que é lamentado pelo *eu* como se fosse uma morte, uma vez que a sociedade diz que “você não é o que é /E sim o que não é”. Negar a existência da pessoa tal como ela se entende aparece como forma de marginalizar, de tirar as possibilidades de viver. Por outro lado, se o *nascer* tematizado no poema for entendido como o *assumir-se* trans, a *morte* é da pessoa antiga, do “nome morto”<sup>79</sup>. Assim, para pessoas trans torna-se necessário morrer como quem não se é para nascer em sua identidade verdadeira.

---

<sup>79</sup> Denomina-se “nome morto” aquele que foi atribuído à pessoa trans em seu primeiro registro oficial, mas com o qual a pessoa não se identifica. Para uma parcela expressiva da população T, o nome morto representa sofrimentos e a negação de direitos básicos.

Anteriormente, apontamos que, como o *eu* lamenta pela morte do filho que não tem, parte do poema pode ser lida como a perspectiva de pais e mães de pessoas trans, em que a morte é de uma percepção que a família tinha: é necessário lidar com o luto de uma imagem construída sobre aquela pessoa que antes era vista como *filho* e agora é uma *filha* (ou vice-versa). Desta perspectiva, a marginalização exposta pelo poema (“Morreu de velho, de joelhos. / Nas estatísticas que a sociedade / mesquinha lhe jogou. / Na sarjeta.”) é vivenciada com indignação por um pai ou por uma mãe, que vê o futuro de sua filha (não mais *filho*) ser perdido.

No **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022**<sup>80</sup>, publicado pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), Benevides (2023, p. 26) aponta que a média anual de pessoas trans assassinadas no Brasil é de 121. Isso representa um assassinato com motivação transfóbica a cada três dias. Mesmo sem conhecimento das *estatísticas*, empiricamente sabe-se que pessoas trans são vítimas de violência, seja no discurso de parte da sociedade, seja na exclusão da educação formal e do mercado de trabalho, seja na violência física. Assim, a parte do *eu* identificada como quem tem *filhos* trans se preocupa com o futuro daquela pessoa que criou.

No Capítulo 1, apontamos que a multiplicidade de interpretações do *eu* nos aproxima do conceito de alterficção de Nascimento (2017, p. 621-622, op. cit.), uma vez que diversos deslocamentos ocorrem entre o *eu* e o *outro* no poema. O *eu* se coloca no lugar de pais e mães (provavelmente cisgêneros) de pessoas trans, apesar de ter sido produzido por pessoas trans. Este colocar-se no lugar do outro representa uma alternância entre o *eu que escreve* (neste caso, um *eu coletivo*) e um *outro-eu*, criado a partir de possíveis *outros* reais. Ao mesmo tempo, o leitor é colocado na posição de quem ouve da sociedade: “Ouça, saiba, você não é o que é, / E sim o que não é. / Você é um, / nenhum:/ cem mil!”. Assim, um leitor cisgênero é levado a assumir uma posição social que não é sua, mas da transgeneridade; já uma pessoa trans que lê o poema não é “deslocada” para uma posição diferente, ainda que continue sendo alguém cuja identidade é negada, e, portanto, é colocada como um *outro* pela sociedade cisnormativa.

Percebemos que **O futuro é primitivo** se constitui através de jogos de alteridade e de alternância. Há alteridade enquanto um poema escrito por pessoas trans representando a visão de pais e mães (cisgêneros). Há alternância enquanto o poema pode ser, ao mesmo tempo, um

---

<sup>80</sup> BENEVIDES, Bruna G (org.). **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022**. Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2023. 107 p. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf> Acesso em: 12 fev. 2023.

lamento de uma pessoa trans acerca de si - tratada na terceira pessoa, como um outro. O *eu* do poema é impregnado dessa multiplicidade de interpretações, jogando com o *eu-outro*, com o *outro-com-quem-o-eu-se-relaciona*, e com o *outro-que-lê*, numa leitura que a um só tempo representa diferentes perspectivas e cria possibilidades das experiências não só de pessoas trans, mas também daqueles que estão em seu entorno.

O quinto poema coletivo, **Inferno cotidiano**, aborda questões sociais e políticas, bem como a violência na sociedade. Trata-se de um poema constituído por uma estrofe de nove versos, com alguns versos escritos totalmente em letras maiúsculas (terceiro e nono verso):

Estou vivendo  
um inferno cotidiano.  
DESEMBARQUE PELA ESQUERDA.  
No deserto sereno  
espanto-me com os avessos  
como avalanches de inverno  
(um bom lugar para ler um livro)  
cair pesado em palavras tortas  
GOLPE GOLPE GOL (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO,  
2017d, p. 21)<sup>81</sup>

Este poema trabalha com diversos ecos e remissões de termos, conforme apontado a seguir:

- a) inferno (título; 2º verso) e inverno (6º verso);
- b) cotidiano (título; 2º verso) e DESEMBARQUE PELA ESQUERDA (3º verso);
- c) deserto (4º verso) e inverno (6º verso);
- d) avalanches (6º verso) e cair pesado (8º verso);
- e) ESQUERDA (3º verso) e GOLPE (9º verso);
- f) livro (7º verso) e palavras (9º verso);
- g) ESQUERDA (3º verso) e tortas (8º verso).

Percebe-se que, ao mesmo tempo que o poema comenta sobre questões cotidianas (a viagem de metrô, a leitura de livros, ouvir música<sup>82</sup>), há também um comentário político. Os

<sup>81</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Inferno cotidiano. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017d. p. 21.

<sup>82</sup> Neste poema existem duas sugestões de canções de Djavan. A sobreposição das palavras “inverno” e “um bom lugar para ler um livro” remete à canção **Nem Um Dia** (“Um dia frio / um bom lugar pra ler um livro”). A partir dessa associação, fica difícil não ligar “deserto” com a canção **Oceano** (“Amar é um deserto e seus temores”), do mesmo artista.

trechos escritos em letras maiúsculas (“DESEMBARQUE PELA ESQUERDA” e “GOLPE GOLPE GOL”) podem funcionar como uma alusão ao clima político brasileiro na metade da década de 2010, quando o poema foi escrito. Em 2016 ocorreu o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, caracterizado pela *esquerda* nacional como um *golpe* contra a democracia. Além disso, o último verso, “GOLPE GOLPE GOL”, pode remeter às camisetas amarelas da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), utilizadas nas manifestações políticas da direita na última década, para simbolizar um suposto patriotismo verde-amarelo. Comemora-se a insurgência política contra um governo democraticamente eleito tal como se comemoraria um gol marcado por Neymar em um jogo pela seleção brasileira. Por fim, o último verso também pode ser interpretado como uma violência ocorrida dentro do metrô, na qual o *eu* é a vítima que cai desacordada enquanto é golpeada: o último “golpe” não é presenciado por completo, devido à perda de sentidos, por isso o verso é “GOLPE GOLPE GOL”. Nesta leitura, *GOL* seria lido como /gow/ e não /gow/.

Para o *eu* do poema, ser vítima de uma violência com contornos políticos é uma possibilidade imaginada, ou uma verdade vivida. Existe, a todo momento, a chance de se deparar com a violência, incluindo o momento em que as suas atenções estão em outros assuntos (o cansaço da rotina, a vontade da fuga pela literatura). As “palavras tortas” mencionadas no penúltimo verso têm um sentido duplo: por um lado, é a literatura, com suas transformações de significados, desfigurando os sentidos prévios das palavras, fazendo emergir novos entendimentos. Por outro lado, “palavras tortas” pode remeter à própria ideia de *esquerda*, numa contraposição com a polissemia da palavra *direita*: *direita* enquanto *posicionamento político*, *direita* enquanto suposição de *algo correto* ou *normal*. Assim, o *eu* também poderia ter o desejo de ver seu posicionamento político individual ganhando força, uma vez que (pressupondo o *eu* do poema como uma pessoa trans) as principais vozes da direita no Brasil no contexto do poema se colocam ferrenhas contra os direitos das minorias de sexualidade e gênero. Por isso o “desembarque pela esquerda”, entendido como “saída pela esquerda” ou “resolução pela esquerda”, chama a atenção do *eu*, antes do *golpe* ao final do poema.

A narrativa do poema sugere uma temporalidade que, utilizando o que diz Arfuch (2010, p. 116), se constitui “tanto em condição de possibilidade do relato quanto em eixo modelizador da (própria) experiência”. Ao tematizar uma violência transfóbica com contornos políticos, o poema estabelece uma conexão com narrativas verdadeiras, prováveis, possíveis ou percebidas, tanto por parte do leitor quanto pelo *eu*. Desta forma, **Inferno cotidiano** produz um sentido de verdade imaginado, porém verossimilhante.

Por fim, temos o último poema coletivo na AT, **Vida sem título**, que é o único no qual a voz que se expressa é coletiva. Nele, em vez de um *eu*, existe um *a gente*:

O mundo é puro segredo.  
Tudo é proibido.

É preciso, mesmo,  
estar atento e forte,  
porque de morte  
a gente já tá cheio.

Na boca, gosto de medo.  
Difícil mesmo temperar o silêncio.

No grito de dor, no prazer temporal  
do sexo anal.  
Preenchimento, satisfação.  
Solidude.

O nascimento é o fim de tudo.  
Ponto final. (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017j, p. 27)<sup>83</sup>

Existem várias associações que podem ser feitas entre as palavras usadas no poema:

- a) segredo e proibido;
- b) atento, morte, medo, dor, solidude, fim e final;
- c) silêncio e grito;
- d) grito, dor, prazer, sexo anal, preenchimento, satisfação, solidude, nascimento e fim.

O poema se inicia na constatação de que o mundo é feito de segredos e que *tudo é proibido*. Isso remete à questão dos tabus, não só em relação aos atos sexuais em si, mas também no tocante à identidade de gênero, à sexualidade, à religiosidade, às classes, e todo elemento que é considerável intocável e inquestionável em nossa sociedade.

A estrofe seguinte faz uma alusão à canção **Divino Maravilhoso**, escrita por Gilberto Gil e Caetano Veloso e performada originalmente por Gal Costa. Diferente da canção, que diz “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte” (GIL; VELOSO, 1968)<sup>84</sup>, o poema nem mesmo considera a morte como um *medo*, e sim algo cansativo (“porque de

<sup>83</sup> CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Vida sem título. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017j. p. 27.

<sup>84</sup> GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Divino Maravilhoso**. 1969. Letra de música. Disponível em: <https://genius.com/Gal-costa-divino-maravilhoso-lyrics>. Acesso em: 23 fev. 2023.

morte / a gente já tá cheio”). Podemos entender que, para aqueles que falam no poema, a morte é uma ameaça constante; assim, o poema apresenta o desamparo sentido pela população T, que com frequência é vítima de violências. O medo, entretanto, continua existindo: na estrofe seguinte, ele está na boca, silenciando o *eu* (ou o *a-gente*). Porém, esse silêncio acaba já na quarta estrofe, através de um grito que mescla dor e prazer, em um ato sexual cujo significado é apenas físico e momentâneo. Ainda que haja a presença de outra pessoa (“preenchimento, satisfação”), o *eu* sente solidão ao final, expressando como os corpos trans podem até receber atenção e desejo, mas o envolvimento não passa disso. Aqui resgatamos o que foi expresso em **Voluptuosa dor extraterrestre**, em que o *eu* desejava entregar-se em um relacionamento, ao mesmo tempo que se encontrava sozinho, ainda que houvesse sexo.

O poema se encerra com “O nascimento é o fim de tudo. / Ponto final.”, retomando o que foi explorado em **O futuro é primitivo**: a ideia contraditória do nascimento como morte. Aqui, o *nascer* entendido enquanto *assumir-se trans* gera sentidos para todo o medo, o silêncio, o grito e a morte presentes no poema. Estes fazem parte da vida de pessoas trans, como uma ameaça de punição por buscar aquilo que, no início, era um segredo proibido.

A voz plural (*a gente*) do poema apresenta um grito de dor, de desejos e de pertencimento. A voz que fala no poema diz sobre solidão, mas se expressa como coletivo. Talvez isso represente a ideia da própria comunidade trans falando sobre suas experiências enquanto grupo. Existem momentos em que a presença cisgênera parece silenciar toda a existência T, como se nós fôssemos só uma *estatística*, um erro, um *extraterrestre*; sem aliados e sem pertencer aos espaços, nossa existência é solitária. Assim, esse “*a gente*” está imerso em solidão. Gritar e então ser notado é resistir e romper com a lógica de apagamento da diversidade.

O “*a gente*” que aparece explícito em **Vida sem título**, representa, de certa forma, todo o conjunto da **Antologia Trans**: mesmo as expressões individuais carregam significados coletivos, e o inverso também é verdade, tal como indicado no texto de Linn da Quebrada (2017a) na orelha do livro: “Aqui onde eram todas uma, em singularidade múltipla, me vejo, me reconheço, me encanto, encontro, me perco, me berro, me borro, me melo, me lavo, me leve, me livre, me love, me luta. E então, percebo, acabo de não morrer”.

Há uma espécie de criação do *eu trans* nos poemas coletivos. Por não tratarmos de experiências individuais, os poemas servem como maneira de expressar vivências múltiplas do coletivo. Ainda que nem toda pessoa trans tenha sido vítima de uma violência direcionada, a *narrativa* da violência se faz real em nossas vidas, com o discurso social hegemônico muitas

vezes colocando-se contra as nossas existências, buscando impedir nossas presenças nos variados âmbitos públicos.

A experiência de *morrer* em vida ao se assumir de acordo com uma identidade de gênero que difere da atribuída no nascimento é um traço unificador, mesmo que o processo de aceitação de si e as transformações (físicas, sociais) sejam únicos para cada membro da comunidade. Ainda assim, há uma narrativa mais ou menos configurada, mais ou menos esperada para pessoas trans. Quando os poemas se constroem a partir de experiências compartilhadas ou, ao menos, *compartilháveis* (ou seja, situações esperadas, prováveis ou possíveis), eles funcionam como uma forma de auxiliar na criação dessa *vida plausível* de pessoas trans.

Utilizando a expressão usada na análise do poema **Vida sem título**, esse “*eu coletivo*” se constitui como um “*a-gente*”, que por acidente soa como *agente*. É “*a-gente*” na medida que representa a coletividade. É “*agente*” na medida que ele escreve-se. E é “*a-gente*” quando o leitor (trans ou cis) se identifica com as possibilidades de sentido que o *agente do poema* e o *agente-ledor* constroem através de um diálogo de significações.

Aqui nos aproximamos das ideias da autoria na autoficção e da alterficção. Conforme Nascimento (2010, p. 62, op. cit.), alterficção é a “ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim” (grifo do autor). Percebemos nos poemas essa construção de si como *um outro*, e a construção do leitor como *ainda outro*. O *eu do poema* é um outro com o qual o *eu que escreve* tem ligação: existem características coincidentes, existe o uso de partes de experiências que são verificáveis na vida dos autores, existe um *desejo* de escrever-se. Mas o próprio ato de escrever-se demanda um *criar-se*, um *ficcionalizar-se*, e demanda uma *performance de si*.

De maneira geral, estes poemas funcionam no limiar entre mentira e confissão, remontando ao que Klinger (2006, p.53, op. cit.) aponta sobre a autoficção enquanto *performance* do autor. Mas esta *performance* não está apenas na autoficção: ela está em toda escrita de si, uma vez que quem se escreve o faz de maneira a imitar sua realidade para que ela seja vista por um *outro*. O *eu* dos poemas coletivos assume diversas máscaras, *performando* papéis que variam de poema em poema, e às vezes até mesmo exerce mais de um papel em um único poema, em um mesmo verso. A característica coletiva desse *a-gente* dos nove poemas iniciais da AT elude ao leitor, por ser multifacetada e especular: em vez de refletir uma voz que se difrata em vozes múltiplas pelos poemas, o *a-gente* reproduz diversos sujeitos *reais* em jogos de espelhos que deformam, transformam e criam um *a-gente* que representa o coletivo. Essa representação tem pretensões de ser simbólica, no sentido de criar



uma narrativa para um coletivo, fixando em poemas modelos para as experiências das pessoas trans. Entretanto, os modelos são só sugestões de narração, não sendo concretos de maneira alguma, nem para as pessoas autoras dos poemas, nem para as pessoas leitoras.

Ao criar a si em poesia, a coletividade da AT permite que leitores (cis ou trans) dialoguem com as experiências ficcionalizadas. Disso surgem múltiplas leituras acerca do que é ser trans no Brasil. E isto não se resume aos poemas de autoria coletiva. Veremos que esta criação literária das representações trans continua e se expande, ainda mais, nos poemas individuais.

## 2.2 Aquilo que é individual

O primeiro poema individual na AT é **O amor me fere**, de Amanda Paschoal. Conforme apontado antes, existem mais dois outros poemas que têm esse mesmo título e que se iniciam com os mesmos dois versos, em referência a **Amor violeta**, de Adélia Prado. Os outros dois poemas que compartilham esta característica foram escritos por Peter Milanez e Thais Azevedo.

À época do lançamento da **Antologia Trans**, Amanda Paschoal era estudante de turismo (FERNANDES, 2017, op. cit.). Em reportagem da Revista Galileu sobre a AT, a poeta declarou: “No poema, eu fui bem romântica e positiva. Não ponho isso muito em prática, mas no livro ficou bonito.” (PASCHOAL. In: FERNANDES, 2017). Sobre Milanez e Azevedo, não encontramos nenhuma informação biográfica.

Os poemas de Paschoal e Azevedo tratam de relacionamentos amorosos; já o de Milanez se dedica a questões mais relacionadas à busca de sentido na vida, apesar de partir dos mesmos versos. Vejamos primeiro o poema de Amanda Paschoal:

O amor me fere  
debaixo do braço.  
À medida que me entrego,  
por mais desilusões eu passo.  
Quando o amor me encontra,  
preenche todo meu espaço.  
E, mesmo que me machuque,  
novas tentativas eu faço. (PASCHOAL, 2017)<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> PASCHOAL, Amanda. O amor me fere. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 28

O *eu* do poema relaciona o amor com uma constante procura; mesmo que vivencie desilusões e machucados, ela continua crendo que haverá um amor que a complete e, por isso, ela insiste, apesar das inúmeras decepções vivenciadas. Na visão expressa por este *eu*, o amor é algo que deve ser buscado, independente dos problemas que isso acarreta.

Já no poema de Thaís Azevedo, o amor não é fonte de sofrimento, e sim de cura:

O amor me fere  
debaixo do braço.

O amor me apazigua  
e me livra de dores e inchaço.

O amor me alimenta.  
Oh! Alma ambígua!  
Como livrar-se de  
todo embaraço? (AZEVEDO, 2017)<sup>86</sup>

Ainda que o poema seja iniciado com “O amor me fere / debaixo do braço.”, seu desenvolvimento demonstra que, para este *eu*, o amor é fonte de fortalecimento (“o amor me alimenta”) e de cuidados (“O amor me apazigua / e me livra de dores e inchaço”). Em ambos poemas aparecem rimas com a palavra *braço*: passo, espaço, faço (Paschoal); inchaço, embaraço (Azevedo). São poemas simples, com um caráter mais confessional e que manifestam um desejo em comum.

Por outro lado, o poema de Milanez parte dos mesmos dois versos iniciais utilizados por Paschoal e Azevedo, mas de forma diferente: a primeira mudança é que Milanez separa os dois versos, de maneira que o “Dabaixo do braço” não esteja relacionado com “O amor me fere”, mas sim com o que vem em seguida. A partir disso, as dores causadas pelo amor são menos específicas e o *eu* busca encontrar na astrologia uma razão para seu sofrimento:

O amor me fere.  
Dabaixo do braço  
os mapas plácidos  
de nossa carta natal.

Meu Rahu Scorpio,  
astrologia sideral,  
maconha, cerveja, ópio,  
um emprego na estação central.

Anuidades de uma dívida eterna,

---

<sup>86</sup> AZEVEDO, Thaís. O amor me fere. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 65

nasceu amor em meio a guerra,  
faz meu peito abrigo, me acolho no espiritual.

Prossigo andando na rua,  
o gosto de sua carne crua.  
O amor me fere,  
a palavra difere,  
composição torta e nua,  
palavra que não cabe no final.

Voltemos a buscar sentido: Astrologia Tropical. (MILANEZ, 2017)<sup>87</sup>

Pelo desenvolvimento do poema, percebemos que o *eu* está em constante busca interior, indo a diferentes fontes para tentar encontrar suas respostas: no misticismo (astrologia sideral e tropical, “me acolho no espiritual”), nas substâncias que alteram a mente (“maconha, cerveja, ópio”), no que é intangível (amor, palavra) e também naquilo que é concreto (“um emprego na estação central”, “andando na rua”). Entretanto, o *eu* não encontra suas respostas. Ao final, ele troca o tipo de astrologia na qual busca sentido para sua vida, para suas dores e para a “dívida eterna” que sente em si; isto talvez represente uma mudança em suas crenças, mas uma mudança pequena, pois ainda continua buscando no misticismo o sentido de sua vida.

Em relação à estrutura do poema, percebemos que Milanez utiliza mais variedade em suas rimas: natal, sideral, central, espiritual, final e tropical; Scorpio e ópio; rua, sua, crua, nua; fere e difere. A rima mais prevalente (-al) se estende por todo o texto, de maneira que ela permite conectar os diferentes trechos pela semelhança sonora. As outras três rimas acontecem apenas em suas respectivas estrofes. Apesar de “fere” aparecer tanto na primeira quanto na última estrofe, a distância entre as duas ocorrências da palavra não cria o mesmo efeito de continuidade sonora que as rimas em -al. Entretanto, como o verso “o amor me fere” aparece nas duas situações, há um resgate temático, que permite a continuidade da busca por significados empenhada pelo *eu*.

A relação dos três poemas chamados **O amor me fere** com **Amor violeta** não se resume aos versos compartilhados: todos os poemas discutem como o amor afeta o *eu*. O poema de Milanez se afasta mais, em explorações místicas do eu, mas a origem de seus questionamentos é a ferida causada pelo amor. Para Paschoal, a busca por amor é fonte de sofrimentos, mas ela persiste na busca. Para Azevedo, o amor é a cura das dores, de uma

---

<sup>87</sup> MILANEZ, Peter. O amor me fere. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 61.

maneira completa. Já para Adélia Prado, no poema que inspirou estes três poetas, o amor causa dor, mas ela utiliza o próprio amor para curar-se:

#### AMOR VIOLETA

O amor me fere é debaixo do braço,  
de um vão entre as costelas.  
Atinge o meu coração é por esta via inclinada.  
Eu ponho o amor no pilão com cinza  
e grão de roxo e soco. Macero ele,  
faço dele cataplasma  
e ponho sobre a ferida. (PRADO, 2021, op. cit.)

Os diálogos que Azevedo, Milanez e Paschoal criam com o poema de Prado são diferentes entre si, mas todos servem como forma de buscar no cânone uma fonte para novas criações, que dizem novas coisas a partir do que foi dito antes, seja como uma continuidade, seja como transformação.

Outro poema da AT que faz referência ao cânone da poesia brasileira é **Duas Mãos**, de Danyelle Cavalcante:

Tenho apenas duas mãos,  
mãos essas que seguram a aflição  
do medo de tentar.

São as mesmas que te oferecem  
minha alma perdida  
nas vias duplas da vida.

Vida essa que te dei  
e você não quis. (CAVALCANTE, 2017, p. 38)<sup>88</sup>

O poema inicia com o mesmo verso utilizado por Carlos Drummond de Andrade (2010)<sup>89</sup> em **Sentimento do mundo**, mas o tema abordado por Cavalcante é outro: em **Duas mãos**, a poeta trata do medo da rejeição amorosa. Ela se declara com “medo de tentar”, apesar de já ter oferecido sua vida ao interlocutor e já ter tido sua oferta recusada. O *eu* também espera algo em troca, como sugerido por “vias duplas da vida”. Entretanto, a reciprocidade não ocorre, e a única coisa que lhe resta é a aflição, que está nas mãos com as quais antes oferecia a própria alma.

<sup>88</sup> CAVALCANTE, Danyelle. Duas mãos. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 38

<sup>89</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Sentimento do mundo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 66. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 154-155.

O tema do amor aparece em diferentes poemas da AT. Enzo Beneducci, autor de quatro textos da **Antologia Trans**, tem três poemas que tratam de amor: **A sua ausência**, **Um homem** e **O amor**. O primeiro tematiza a saudade nos relacionamentos:

A sua ausência em certos momentos  
serenamente me faz pensar  
que  
em nossos doces sentimentos  
até a saudade tem seu lugar. (BENEDUCCI, 2017, p. 42)<sup>90</sup>

Aqui a falta da pessoa amada é vista não como causadora de sofrimento, mas sim como componente da própria relação. O *eu* está sereno em relação à ausência, pois reconhece que a saudade faz parte do amor.

Já em **O amor**, Beneducci entende este sentimento como uma fonte de sofrimento, mas que também gera coisas positivas:

O amor é uma dor incomparável.  
Surge de um calor  
que se transforma  
em desejo, força, afeto.  
Sente-se no poder de um malfeitor,  
podendo se engrandecer  
de tal maneira  
que a salvação  
dessa liberdade  
transborda  
muito humor. (BENEDUCCI, 2017b, p. 44)<sup>91</sup>

Apesar de não haver uma conexão direta, o poema parece referir ao soneto **Amor é fogo que arde sem se ver**, de Luís Vaz de Camões, no qual o autor português demonstra o caráter paradoxal do amor, que causa sofrimento e consome, ao mesmo tempo que representa algo desejado por todos. Ainda que os versos de Beneducci sejam mais simples, eles expressam a mesma experiência humana.

O terceiro poema de Beneducci sobre amor é **Um homem**, no qual o autor explora como a masculinidade socialmente constituída busca suprimir as manifestações emotivas de quem se identifica como homem, e como isto não é suficiente para evitar que os sentimentos existam, além de causar mais sofrimentos.

---

<sup>90</sup> BENEDUCCI, Enzo. A sua ausência. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 42.

<sup>91</sup> BENEDUCCI, Enzo. O amor. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 44.

Um homem com uma dor  
 dificilmente chora,  
 guarda mágoas para si  
 como uma imensidão.

Fechado em seu coração,  
 sangrando de amor por ti,  
 pensando de tanto sofrer,  
 sofrendo de tanto pensar.

Congelei-me.  
 “Mas todos somos tão fortes”.

Hoje  
 apertei  
 o botão  
 do  
 Foda  
 -se! (BENEDUCCI, 2017c, p. 43)<sup>92</sup>

O *eu* neste poema parece em conflito entre a dor que sente e a imposição social para que homens não chorem. Para homens trans e pessoas transmasculinas, este padrão comportamental é reforçado, pois a sociedade cobra que pessoas trans apresentem uma *performance* de gênero baseada nos papéis tradicionais, tal qual discutida por Butler (2003, op. cit.): assim, para que um homem trans seja *aceito como homem*, ele deve performar uma masculinidade que não deixa margens para o questionamento da identidade dele. O *eu* do poema se vê confrontado com a exigência dessa masculinidade que não chora, que não demonstra fraqueza, apesar de, por dentro, estar envolto numa imensidão de mágoas. Entretanto, ele decide não se ater a essas cobranças, e, ao “apertar o botão do Foda-se”, torna-se mais forte que a suposta força existente em esconder seu lado sentimental. Esta relação com os padrões esperados da masculinidade também é explorada em **Construção**, de Preto Téo, conforme analisado no Capítulo 1.

Ainda em relação ao amor, existem alguns poemas que assumem uma posição mais questionadora. É o caso de **O que você chama de amor**, de Patrícia Borges da Silva:

O que você chama de amor é isso?  
 Cu que brilha?  
 Cu apertado?  
 Cu arrombado?

---

<sup>92</sup> BENEDUCCI, Enzo. Um homem. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017c. p. 43

Ou um cu igual a todos? (SILVA, Patrícia, 2017b, p. 58)<sup>93</sup>

Ao igualar *amor* a *cu*, a autora subverte as expectativas que criamos ao ler o título do poema: em vez de ser sentimental, o *eu* confronta o leitor, em um tom quase acusatório. Parece que o *eu* pressupõe que o seu interlocutor tem uma resposta, mas esta, independente de qual seja, não é suficiente para a pergunta feita. O verso final, “Ou um cu igual a todos?”, sugere que, no fim, o amor é igual independente das características individuais que ele possa ter. Além disso, por ser um caracterizado com um palavrão, o amor é menos etéreo do que normalmente pensado, perdendo seu status de sentimento nobre.

Outro poema de Patrícia Borges da Silva, chamado **Do cu**, também aproxima os dois termos:

Do cu sai cigarro.  
O afeto maior do  
mundo dentro da  
buceta desprovida  
de coração.

Do cu sai amor  
sai paixão sai  
fogo tempestade sai  
ódio sai bosta sai  
carinho sai ilusão  
sai opinião (SILVA, Patrícia, 2017a, p. 57)<sup>94</sup>

Neste poema, o *eu* expõe como o *cu* serve para diversos propósitos: é fonte de renda para as mulheres trans e travestis que encontram na prostituição uma forma de se sustentar; permite sentir prazer; é por onde o corpo elimina as fezes; e é de onde saem opiniões infundadas (em alusão à expressão “tirado do cu”, que é utilizada para classificar declarações falsas ou sem sentido). Ampliando aquilo que aparece em **O que você chama de amor**, este poema destaca como esta parte da anatomia humana pode ter múltiplos significados, tanto literais quanto figurados.

Em entrevista à Revista Galileu na ocasião do lançamento da **Antologia Trans**, Patrícia declarou que gosta de escrever sobre sexo e “coisas que todo mundo gosta, mas não

<sup>93</sup> SILVA, Patrícia Borges da. O que você chama de amor. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 58

<sup>94</sup> SILVA, Patrícia Borges da. Do cu. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 57

tem coragem de admitir” (BORGES<sup>95</sup>. In: FERNANDES, 2017, op. cit.). Os poemas de Patrícia escancaram tópicos que normalmente não fazem parte das conversas sociais, porém estão presentes na sociedade; o uso de palavrões em seus poemas serve para intensificar o choque que seus textos causam, ao obrigar o leitor a encarar aquilo que ele normalmente não olharia (ou, ao menos, fingiria não olhar). De certa maneira, esta escolha lexical espelha a própria presença de pessoas trans em ambientes públicos: a transgeneridade existe, mas uma parcela da sociedade prefere agir como se não, como se nossa existência fosse errada e passível de repreensão. O uso de palavrões e a abordagem mais explícita de temas como sexo e corpo também cumpre um papel performático e que exige o testemunho do público para a comunicação de sua mensagem.

Um outro tópico que é bastante explorado nos textos da **Antologia Trans** é a identidade, e a relação que pessoas trans têm consigo mesmas, com seus corpos, e com as normas sociais que buscam regular os comportamentos. Não por acaso, a questão da imagem de si aparece em diversos poemas da AT. Isso pode ser percebido em **Açaí**, de Amara Moira, conforme discutido no Capítulo 1. Já em **Uma exclamação**, Calla aponta como os olhares, tanto próprios quanto dos outros, carregam significados, nem sempre positivos, bem como questionamentos:

As fotos me contam histórias sobre o passado.  
A cegueira me impede de ver o presente.  
O tempo dilacera, machuca, apodrece.  
Quem deve dizer o que se merece?

Os olhares me assanham, às vezes zombam.  
No meio do caos encontro a pintura.  
As cores dançam e a pele treme.  
O mundo para em um momento de ternura.

O que resta dizer de mim?  
Que se perde, confunde, machuca?  
Que palavras conseguem cantar o que sai do coração?  
Desse vazio surge apenas uma exclamação:

Meu Deus! Eu sou humana! (CALLA, 2017)<sup>96</sup>

Os elementos que remetem à visão estão presentes no poema: *fotos, cegueira, ver, olhares, pintura, cores*. Na primeira estrofe, o olhar se estende sobre o passado, que representa algo desconfortável – talvez a própria aparência do *eu*, antes de se entender como

<sup>95</sup> Na reportagem, a autora está identificada apenas como Patrícia Borges.

<sup>96</sup> CALLA. Uma exclamação. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 32



pessoa trans. Este passado incomoda e, na segunda estrofe, vemos que os olhares de outras pessoas se dirigem ao *eu* de forma violenta; entretanto, mesmo com o contexto agressivo, ainda é possível encontrar aquilo que traz felicidade. Os versos finais desta estrofe sugerem uma situação de afeto e acolhimento, possivelmente um relacionamento amoroso: “a pele treme” pode ser uma alusão ao ato sexual, enquanto “O mundo para em um momento de ternura” remete às descrições populares sobre como o tempo parece parar no momento do beijo entre duas pessoas apaixonadas.

Para além do relacionamento com outra pessoa, o *eu* se dirige para as questões pessoais, numa tentativa de expressar aquilo que lhe é mais interior e íntimo. A exclamação surgida do vazio traz a fonte de todo sofrimento e de todo prazer do *eu*: sua própria humanidade.

Um aspecto que interessa neste poema é que ele ganha certas interpretações a partir dos textos aos quais ele está associado. Por estar na **Antologia Trans**, nossa leitura o vincula àquilo que pressupomos como o referencial “real” da autora, e, por inferência, o associamos às questões da identidade de gênero. Sem o contexto da AT e sem informações a respeito de quem Calla é (ou seja, uma pessoa trans), as interpretações feitas acima talvez não se sustentem. Este comentário, inclusive, se estende às análises de outros poemas da AT em que não encontramos uma menção explícita às questões das identidades trans, mas que, no contexto da obra, são acrescidos dessa interpretação possível.

Por outro lado, existem diversos poemas na AT que não dependem deste contexto para serem entendidos como referentes a pessoas trans. Um dos exemplos mais notáveis disso é **Literatura do corpo**, de Ika Eloah:

Picumã,  
cílios de garota,  
prótese, eu quero prótese,  
neca,  
Pirelli,  
edi,  
e unha de boneca.  
Corpo de pajubá,  
travestilidade comunica,  
travestidade comunista.<sup>97</sup> (ELOAH, 2017a)<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Picumã = cabelo ou peruca; neca = pênis; Pirelli = silicone (geralmente industrial) injetado para criar curvas no corpo; edi = ânus.

<sup>98</sup> ELOAH, Ika. **Literatura do corpo**. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 49

Em seu poema, Ika utiliza o pajubá, código linguístico LGBTQIAPN+ de “origem afro-brasileira, criado a partir do contato da língua africana (LA) com a língua portuguesa (LP), mais especificamente do iorubá com o nosso português brasileiro (PB)” (BARROSO, 2017)<sup>99</sup>. Ao se expressar com esta linguagem, a poeta demarca algumas posições em seu poema. Em relação a si mesma, ela ressalta sua identidade travesti e a sua própria marginalidade enquanto pessoa trans. Em relação a quem lê, Ika pode assumir ou uma posição de alteridade, ou de comunidade: para aqueles a quem o pajubá faz parte das conversas rotineiras, Ika é compreendida sem problemas e logo ela é reconhecida como “uma de nós”; já para os leitores sem contato com esta linguagem, o texto é de difícil compreensão e, conseqüentemente, a barreira linguística ressalta que entre leitor e poeta há um distanciamento considerável.

Em relação aos significados do poema, percebemos que Ika

expressa o desejo de modificar o corpo, ressignificando, inclusive, o que é o corpo feminino: não é só ter características tradicionalmente associadas às mulheres (cabelos e cílios longos, seios, curvas, unhas compridas), mas também o que a norma cisgênera determina como de homem (o pênis). Ao definir este “corpo de pajubá”, Ika ressalta que aquele é um corpo diferente, marginalizado, mas desejado – por ela, por *outras*. (PENONI, 2022)<sup>100</sup>

Percebemos que **Literatura do corpo** funciona como uma deliberada *performance* do eu, uma vez que a autora expõe a si mesma, utilizando suas palavras para destacar sua identidade, “porque costumamos sublinhar nossos gestos e ações ‘para aqueles que assistem’” (SIBILIA, 2015, p. 355, op. cit.), ou, nesse caso, para aqueles que leem. É perceptível em alguns poemas da AT que a performance do *eu que se escreve* acontece através de palavras exacerbadas, que podem criar choque ou desconforto, principalmente no leitor cujas vivências não são parecidas com as que servem como referência inicial para as pessoas autoras. Outro poema que também investe nesta espécie de “exagero premeditado” é **Genital**, de Carmim:

genital latina buceta ilegal  
 general genes do jornal prazer  
 pau venal geral descoberta Cabral

<sup>99</sup> BARROSO, Renato Régis. **Pajubá**: o código linguístico da comunidade LGBT. 2017. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Acadêmico em Letras e Artes, Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1945>. Acesso em: 24 nov. 2021.

<sup>100</sup> PENONI, Allan Felipe Rocha. **Transpondo as vivências trans em poesia**. 2022. Disponível em: <https://www.deviant.com.br/noticias/transpondo-as-vivencias-trans-em-poesia/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

erótico gênio em corpo aterrado. (CARMIM, 2017)<sup>101</sup>

As palavras são aparentemente jogadas no poema, criando um ritmo frenético cujo sentido depende das associações que o leitor faz entre os termos nos versos. Existem dois grupos de palavras interligadas, que aparecem quase sempre de forma alternada:

- a) grupo 1: genital, buceta, genes, prazer, pau, erótico, corpo;
- b) grupo 2: latina, ilegal, general, jornal, venal, geral, descoberta, Cabral, gênio, aterrado.

O primeiro grupo destaca o corpo como fonte de prazer, enquanto o segundo traz palavras que se relacionam com a colonização e a regulamentação dos corpos. Em contraste, estes dois grupos ressaltam como o corpo e o sexo são considerados corruptíveis e como o controle social sobre os corpos cerceia a liberdade. Assim, a “latina buceta” é ilegal, o “pau” é considerado “venal” e os corpos descobertos (ou nus) na terra invadida por Cabral tornam-se aterrados (tanto “envoltos em terra” quanto “envoltos em terror”) com o desembarque português.

O último verso contribui para essa sensação de liberdades restringidas, pois sua sonoridade é mais contida. Os três primeiros versos terminam em palavras oxítonas (ilegal, prazer, Cabral), enquanto o último é concluído com uma paroxítona (aterrado); essa quebra causa uma impressão de que este verso é muito menor que os anteriores – o que não é verdade, uma vez que o primeiro e o terceiro verso têm 11 sílabas poéticas, e tanto o segundo quanto o último têm 10. Ainda que a medida do último verso seja condizente com a dos versos anteriores, essa impressão de corte prematuro causa um desconforto no leitor, que provavelmente ainda está mentalmente processando as ideias aludidas por Carmim.

O controle sobre o corpo também é percebido no poema **Quem é ela**, de Patrícia Borges da Silva. Nele, a autora explora como a sociedade olha para uma pessoa transfeminina e tenta classificá-la através de padrões de gênero:

Olha quem é ela,  
homem ou mulher,  
todos vêem,  
mas não sabem  
identificar  
por causa do corpo  
e a meio a meio mistura

---

<sup>101</sup> CARMIM. Genital. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 33.

que há nela:

homem e mulher,  
o que ela quiser,  
foda-se quem não acredita. (SILVA, Patrícia, 2017c, p. 59)<sup>102</sup>

Através dos olhares inquisitivos, o poema demonstra como os entendimentos sobre gênero [*gender*] são demarcados em uma norma tradicional cisgênera: segundo esta perspectiva, há uma separação clara entre o que é *ser homem* e o que é *ser mulher*, e esta separação está no próprio corpo. Assim, aquelas pessoas que desviam deste padrão são sujeitadas às interrogações de quem só reconhece a norma como possibilidade válida. Entretanto, o *eu* do poema assume uma posição de enfrentamento, ao declarar que a *ela* sobre quem os olhares questionam pode ser “o que ela quiser”, e que a não aceitação disso é um problema dos questionadores e não *dela* – nem da pessoa observada, nem do *eu*.

Quanto a quem é essa *ela* tratada no poema, uma possibilidade plausível é que seja o próprio *eu*, em uma representação da autora mesma, pensada a partir da perspectiva de outras pessoas. Retomando as ideias a respeito da autoficção, encontramos aqui um mecanismo semelhante ao que Nascimento (2017, op. cit.) apresenta sobre esta categoria, que acontece como “reinvenção de si como outro através do outro ou da outra”. Patrícia ficcionaliza a si mesma através de um *eu* que se narra em terceira pessoa, pela ótica de outros.

Ainda na questão do outro sobre si, temos **Dizem**, de Kyem Araújo. Neste poema, o autor reflete sobre como os julgamentos afetam sua vida:

Dizem que finjo ou minto  
Dizem aos berros e caprichos  
Ressonância  
Resisto  
Racismo  
Grito  
Me apaguei  
Morri 2 meses  
Retomei  
Reagi  
Taxado  
Subjugado  
Passivo  
-Agressivo  
Expulso  
Desabrigado  
Quebrado

---

<sup>102</sup> SILVA, Patrícia Borges da. Quem é ela. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017c. p. 59

Aliviado  
Sobrevivi (ARAÚJO, 2017, p. 53)<sup>103</sup>

Ao contrário do que ocorre em **Quem é ela**, no qual Patrícia Silva se refere a si na terceira pessoa, em **Dizem** Araújo utiliza a primeira pessoa para expressar o efeito que o julgamento alheio tem sobre si. “Dizem que finjo ou mintto” possivelmente refere à desconfiança que pessoas cis têm em relação às identidades de pessoas trans em geral, e à identidade de Araújo em específico. Para além das questões de gênero, o poeta<sup>104</sup> também aborda o preconceito racial, cujos efeitos também impactam negativamente em sua vida. Como consequência do racismo e da transfobia, o *eu* do poema é levado a situações extremas, negando a si mesmo (“Me apaguei / Morri 2 meses”) e quando finalmente consegue se afirmar (“Reagi”), é recebido com violência e se vê expulso. Entretanto, expressar-se tal como é representa um alívio para o *eu*, que finalmente sobrevive.

Os versos curtos do poema sugerem uma rápida sucessão de eventos, como se a posição do *eu* estivesse em constante mudança, muitas vezes por forças externas e situações adversas. No entanto, a resistência do *eu que fala* é o que triunfa no final. O *eu* resiste, se afirma e sobrevive para contar sua história, apesar das tribulações que enfrentou.

As violências são incorporadas em diversos textos da AT, uma vez que a transfobia é uma ameaça constante para a população T. Isto é particularmente perceptível nas interseções da transgeneridade com outras minorias: raça, classe social, status empregatício e habitacional, escolaridade, entre outras. Conforme os dados da ANTRA a respeito dos assassinatos de pessoas trans no Brasil em 2022, geralmente as violências transfóbicas

ocorrem contra pessoas trans empobrecidas que têm pouco acesso às tecnologias de gênero, à saúde, à educação e/ou as políticas públicas, sejam os direitos básicos comuns a toda população ou específicos alcançados pela comunidade trans. Vemos ainda que vivem com poucos recursos financeiros ou estão completamente fora do mercado formal de trabalho, especialmente quando fazemos um recorte sobre *pessoas trans negras, com deficiência e/ou periféricas*, esses marcadores colocam uma parcela significativa dessas pessoas em situação de alta vulnerabilidade e precarização de suas existências. (BENEVIDES, 2023, p. 39, op. cit., grifos nossos).

Assim, não é surpreendente encontrar duas pessoas transfemininas e negras como quase vítimas de um crime de ódio em **Andávamos eu e ela**, de Augusto Silva.

<sup>103</sup> ARAÚJO, Kyem. Dizem. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 53

<sup>104</sup> Por ausência de informações biográficas sobre Kyem, optamos por utilizar palavras no masculino para se referir à pessoa poeta, pois é como o *eu* é apresentado no poema.

Boca pintada de preto, barriga à mostra, vínhamos cansadas, cansadas de balançar a taba. Já era uma hora da madrugada. As pessoas nos olhavam. Negras, nascidas com um pau e abdicando de toda masculinidade opressora, que nos dava mil privilégios. Eu e ela falávamos justamente do medo de andar nesse horário, sozinhas. Estávamos indo para nossa amiga, já que nossa expressão não poderia entrar nas nossas próprias casas. Perturbador. Enfim, caminhávamos entre a escuridão das ruas, perigo das calçadas. Falávamos muito, era tão bom que até esquecemos o perigo de andar. Há quase 10 minutos de chegar em nosso destino, estávamos próximas de ser mais duas estiradas no chão, degoladas, esfaqueadas, torturadas. Não era um acidente que estava para acontecer. Eram seres masculinos que nos olhavam com tanto ódio, chacota, inferioridade: demônias, a abdicar de tantos privilégios. Esses seres querem nos matar. Eu e ela há 10 minutos de chegar, olhamos juntas para atravessar a rua, quando esses seres, dentro de um carro, param:

-Vai ser essas duas bixas mesmo.

Corremos. E entramos na mata. A sorte é que temos um amigo que mora dentro dessa mata. Poderíamos não ter essa sorte. Isso nos salvou. Mas será que, da próxima vez, não vamos sair no jornal como “os dois mortos”? Tortura aconteceu, mas não física. O medo é: quando vamos ser mortas? (SILVA, Augusto, 2017, p. 31)<sup>105</sup>

A narrativa de Augusto Silva apresenta um encontro quase fatal para duas pessoas transfemininas e pretas, que são expostas a violências de uma maneira semelhante à que é vivenciada por diversas outras pessoas trans. O texto contrasta o fim de uma noite de diversão e de expressão de si com a falta de acolhimento na própria casa, o que já é uma forma de violência por si só. Entretanto, as personagens do texto ainda são expostas à perseguição de homens cis que desejam exterminar a diversidade que elas representam. Mesmo na fuga que as salva, elas ainda sentem os efeitos da violência mental que sofreram, e pensam até mesmo em uma hipotética violência póstuma, em que suas identidades seriam desrespeitadas nas manchetes sobre o eventual crime. A pergunta que conclui o texto ressalta como a morte é uma constante na vida de pessoas trans: não é questão de *se*, mas de *quando* elas serão vítimas.

Ao trazer esta história para as páginas de um livro, Augusto Silva chama atenção dos leitores para os perigos enfrentados por pessoas trans (principalmente travestis e mulheres trans, pretas e pobres). Independente da história ter sido vivida por Augusto, ou ser uma criação a partir das diversas narrativas compartilhadas por pessoas trans, a inclusão deste texto na AT serve como uma denúncia da violação de direitos humanos que atinge a comunidade T. Mesmo que o episódio tematizado em **Andávamos eu e ela** não seja um relato

<sup>105</sup> SILVA, Augusto. Andávamos eu e ela. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 31.

de um acontecimento *histórico* (no sentido empregado por Smith, 1971, op. cit.), ele certamente apresenta suficiente verossimilhança para que acreditemos nele enquanto um acontecimento possível, ainda que talvez ficcionalizado.

Quanto a isto, encontramos algumas questões interessantes neste texto. Pensemos a respeito do contraste entre o autor e o *eu* do texto. O *eu* utiliza palavras femininas para se caracterizar, apresentando-se como uma travesti ou mulher trans negra; o nome que assina o texto é um nome normalmente masculino, Augusto. Não encontramos informações biográficas sobre quem Augusto é, exceto que assina muitas das ilustrações da AT, além do texto que estamos analisando. Assim, utilizamos a palavra “autor”, no masculino, para nos referir a Augusto, mas não temos certeza se esta seja a sua identificação. Por se chamar Augusto, supomos que utilize o masculino, mas podemos estar errados. Em outros contextos, sem que lidássemos com produções de pessoas trans, seria fácil assumir que o *eu* feminino não é coincidente com seu autor, mas aqui somos levados à dúvida. E a importância disto está na questão da ficcionalização de si: em que medida nossa percepção da ficcionalização do *eu dos outros* depende de informações biográficas precisas?

Optamos por considerar que pode-se entender este *eu* feminino de **Andávamos eu e ela** como uma ficcionalização de Augusto Silva, sem a necessidade de definir quem Augusto Silva é e como se identifica. Ao narrar em primeira pessoa uma cena de violência vivida por duas pessoas transfemininas, Augusto acaba narrando uma violência contra todas as existências trans – e sabemos que Augusto é uma pessoa trans, segundo as informações fornecidas pela própria **Antologia Trans**. Independente de ter vivido *aquela* perseguição, independente de ser *aquela* pessoa da narrativa, Augusto de alguma forma ficcionaliza a si neste ato narrativo, e com isso ficcionaliza a comunidade T de uma forma geral.

Essa ficcionalização acontece por toda a AT, não como forma de inventar situações que são irreais, mas como estratégia de um registro de si que é plausível. Os diferentes aspectos abordados pelas pessoas autoras que compõem a obra remontam a vivências compartilhadas enquanto comunidade: ainda que o *evento histórico* motivador de cada registro seja particular, a sua ocorrência geral é prevalente nas vidas de pessoas trans. Para *nós*, esses elementos motivam o reconhecimento de *nós no eu do outro, da outra, de outre*. Para *os outros*, que não compartilham das *nossas experiências trans*, os textos da AT também geram reconhecimento, mas de outra maneira: ainda que não seja através das questões identitárias, o “material humano geral” que é ficcionalizado nos poemas permite a um leitor cisgênero e heterossexual o reconhecimento de *si em nós*, uma vez que todos temos medos, sonhos, lutas e amores, o que leva às construções de sentidos da obra.

### 3 AQUILO QUE FOI ENVIADO PARA A ANTOLOGIA

Em 12 de janeiro de 2017, o Cursinho Popular Transformação publicou em sua página no Facebook uma chamada para pessoas trans autoras que desejassem enviar poemas para publicação:

CHAMADA DE SELEÇÃO DE POESIAS  
 ATENÇÃO POETXS & POETISXS TRANSGÊNERES, TRAVESTIS,  
 TRANS-NÃO-BINÁRIES E TRANSVESTIGÊNERES  
 O Cursinho Popular Transformação está a procura de poesias escritas por vocês para integrar um projeto de lançamento de livro de poesias babadeiro e transrevolucionário!  
 Estamos abertos para receber 01 (uma) poesia autoral por pessoa.  
 PARA ONDE ENVIO? Para o e-mail cursinhopopulartrans@gmail.com, preenchendo o “Assunto” com a seguinte frase: [CHAMADA DE SELEÇÃO DE POESIAS]  
 ATÉ QUANDO POSSO ENVIAR? Até o dia 18/01/2017 (DEZOITO DE JANEIRO DE 2017). Não serão aceitas poesias enviadas após essa data.  
 \*\*\*É importante lembrar que TALVEZ nem todas as poesias enviadas poderão integrar o livro por limitação de páginas e verba. Contudo, faremos o maior esforço para englobar tudo que recebermos via e-mail\*\*\*  
 (CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO, 2017b)

A partir desta chamada, 14 poetas tiveram seus textos selecionados para compor a **Antologia Trans**. Destes, uma autora (Lucy Lazuli) também tem poemas na seção “Aquiilo que veio de nós”. Além disso, o poeta Teodoro Albuquerque (Preto Téo) contribuiu com cinco textos.

Em geral, os poemas enviados são mais longos que os produzidos nas Oficinas de Poesia do CPT. Por esta razão, nem todos serão discutidos. Além disso, sete dos 18 poemas que compõem esta seção já foram analisados no Capítulo 1. São eles: **Eu existo** (Luan Bressanini), **Olhem para mim** (Luq Ferreira Souto), **Construção** (Teodoro Albuquerque), **Xuxu matinal** (Teodoro Albuquerque), **Eu não** (Bernardo Enoch Mota), **Unhas roxas** (Rená Zoé) e **Descoloniza** (Lucy Lazuli).

O que veremos a seguir é que, apesar dos poemas desta seção terem sido produzidos em momentos e locais separados das Oficinas de Poesia, há bastante conversa entre eles, principalmente nos tópicos abordados, mas também em algumas estratégias *performativas* utilizadas pelos poetas.



Começamos por **Nordestinidade trans**<sup>106</sup>, de Dodi Leal. Segundo informações em seu site pessoal, Dodi é “travesti, educadora, performer e pesquisadora em Artes Cênicas” (SOBRE... 2021)<sup>107</sup>, e atua como professora na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Em seu poema na AT, ela explora questões de violência de gênero contra mulheres (cis e trans) e travestis, bem como questões de racismo:

Imagens que devoram nossos corpos, pegam rastro  
Em cada senso dos mandacarus desavergonhados.  
Encontro resenha para bodes fixarem em seu pasto  
Devorar as bixas é covardia, nem tente o cozinhado.

Vítima de abuso, sangue de mulher é a água do sertão.  
Retirantes não escapam de dizer que o feminino existe.  
Putas e do mundo, as dadas carecem de toda confissão.  
Os homens que ficam as comparam com malucas, chiste.

Missionárias mulheres piauienses que da seca correm  
E comercializam possibilidades regionais em produtos.  
Primeiro criam a revolução e logo depois elas morrem.  
Atropeladas pelo urbano, antes houvesse um viaduto.

História local: houve por aqui índia trans nordestina.  
Embora solidária, vida de açude acampa desavisos.  
Não sobrou índia, não sobrou trans, tem nordestina.  
Mulher cisgênera branca ainda pode dar seus risos?

Um estupro só pode dar vida a toda uma linhagem.  
Quando perto dos cajás uma mulher padece, pronto!  
Ainda criança, é com a infância toda a sacanagem.  
Qual razão de um corpo cajado em um desconforto.  
Qualquer cachaça que acompanhe uma contação  
Não pode ter o melaço, este é bom pras rapaduras.  
As trans são salgadas, as rapafinas da exclamação!  
Em terra de engenho não há tempo para as agruras.

para uma mulher trans nascer no Piauí basta ser puta.  
Porém, nos quadros de gestão de qualquer empresa,  
Não se vê ainda vagas para pessoas trans em disputa.  
Não era só a isto que deveria se dedicar a imprensa?

para uma mulher trans morrer no Piauí era mais fácil,  
Basta ter sido índia. Nem adianta abrir tuas colocações  
Sem que o escopo seja trans-protagonizado, é tácito!  
Cotas queremos para entrar. Chega de estupefações.

Se toda restrição às pessoas trans é à participação,

<sup>106</sup> LEAL, Dodi. *Nordestinidade trans*. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 80-81.

<sup>107</sup> SOBRE Dodi Leal. 2021. Disponível em: <https://dodileal.wixsite.com/arte/sobre-dodi-leal>. Acesso em: 25 fev. 2023.

Dizemos não com veemência, queremos conceber.  
 Ser conduzida por cis? Não. Ocuparemos a gestão!  
 Então, aqui no nordeste as trans só tão para crescer.

Nossa pauta tão longa não tá aqui para tirar a irmandade.  
 As manas cis tem como se aliar, mesmo as paulistanas.  
 No entanto são as trans que vão dar o tom da coletividade,  
 Mesmo que isso mexa com os privilégios das puritanas.

Povo sertanejo não sabe dar nome às trans mulé.  
 Elas são um saber para se conhecer na meninidade.  
 Tem direito, ainda longe. Mas nosso grito vem do pé.  
 Retirantes do gênero, tombadas de profundidades. (LEAL, 2017)

Ao contrário dos poemas produzidos nas Oficinas de Poesia, que são curtos, este é mais extenso, ocupando duas páginas e tematizando as violências às quais são submetidas aquelas pessoas que se identificam com o feminino. Tirando a quinta estrofe, que tem oito versos, o poema é bastante regular em sua forma; todos os versos são longos, muitos ultrapassam 15 sílabas poéticas, e o esquema de rimas em cada estrofe é ABAB, ainda que algumas sejam rimas imperfeitas. A única exceção é a quinta estrofe, cujo esquema de rimas é ABABCDCD<sup>108</sup>. A regularidade do poema associada à extensão dos versos sugere a pervasividade das violências relatadas por Dodi — elas acontecem rotineiramente, vitimando as diversas feminilidades nordestinas, principalmente aquelas que são mais marginalizadas: as trans, as indígenas, as prostitutas. Entretanto, até as mulheres que estão dentro dos padrões cis-heterossexuais podem ser vítimas: ao “não sobrar” índia nem trans, a próxima vítima provável é a mulher cisgênera branca.

Assim como em outros poemas, a questão da morte e da marginalização é bastante presente em **Nordestinidade trans**: sem vagas em empresas, as mulheres trans recorrem à prostituição, ainda que desejem espaço para exercer outras funções; por outro lado, Dodi ressalta como existe o desejo de crescer, de ocupar espaços e, se for necessário, os espaços serão criados pelas próprias pessoas trans. Dessa forma, o poema termina em uma afirmação da busca por direitos. Ao comparar mulheres trans com “retirantes do gênero”, a poeta remete ao título do poema: na busca por condições de existir, as mulheres trans se mudam e causam mudanças em si, nos outros e na sociedade. Remetendo a Butler, podemos dizer que o poema de Dodi denuncia a estrutura performática dos gêneros [*gender*], uma vez que as identidades femininas são forçadas a uma reprodução de comportamentos históricos, endossados pela

<sup>108</sup> Por causa da regularidade apresentada no poema, é possível que haja um erro de diagramação, de maneira que a quinta estrofe devesse terminar em “desconforto”, e “Qualquer cachaça” seria o início da sexta estrofe. Entretanto, o poema foi publicado da forma tal como foi transcrito acima, então consideramos a quinta estrofe como tendo oito versos.

cis-heteronormatividade. Retirar-se do contexto dominante, assumindo posições que desafiam o padrão, torna-se uma estratégia de sobrevivência para aquelas mulheres (cis ou trans) que percebem o quão inóspito é o ambiente patriarcal.

As mudanças tematizadas por Dodi são de caráter mais amplo, abrangendo toda uma comunidade. Porém, as mudanças também acontecem em âmbito íntimo, como explorado em **corpo-poesia**<sup>109</sup>, de Bruno Hats:

das tuas linhas,  
corpo em traços,  
que traçam de si,  
transformação.

corpo,  
que transfigura  
por fora  
o que por dentro  
revela  
da alma.

poesia,  
que dos versos  
alinham  
de mil potências,  
teu corpo ato.

corpo poesia  
que dos pelos  
revelam  
no belo,  
teu sôfrego  
ensejo  
em ser aquilo  
que se é.

ao resistir  
é corpo que  
por dentro grita.

nega o murmúrio  
da notícia,  
e escancara  
na negação  
do espanto,  
seu ser. (HATS, 2017)

O poema apresenta uma abordagem mais intimista das relações que pessoas trans têm com o corpo e com a identidade. Hats elabora a ideia de que as transformações exteriores

---

<sup>109</sup> HATS, Bruno. corpo-poesia. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 77-78.

servem para revelar o interior (“corpo, / que transfigura / por fora / o que por dentro / revela / da alma.”; “ensejo / em ser aquilo / que se é”; “é corpo que / por dentro grita.”), e tal como um poeta expressa seu íntimo em versos, o *tornar-se quem se é* é um ato poético. De certa forma, este poema condensa em palavras o ato libertador do rompimento com a cisgeneridade compulsória. A ficcionalização da experiência performada por Hats em **corpo-poesia** permite ao leitor certo acesso a esse momento subjetivo das vidas trans. Essa experiência, enquanto única e individual para cada pessoa trans, torna-se partilhável entre poeta e leitor, ou talvez mesmo “subjetivamente tangível”, isto é: o leitor torna-se capaz de vivenciar o que é expresso pelo poema, de uma forma particular, que mescla experiências pessoais e o que é ofertado pelo poeta.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Antologia trans* funciona como uma coletânea de registros da comunidade T brasileira, expressando tanto o que é coletivo quanto o que é individual. Utilizando estratégias performáticas que ressaltam as contradições contemporâneas acerca de gênero, identidade, corpo, relacionamentos e comportamento, as pessoas autoras da AT ofertam aos leitores múltiplos olhares sobre as experiências das transgeneridades.

Através de ficcionalizações dos múltiplos *eus* autorais presentes nas obras, as experiências recriadas nos poemas passam a compor um todo que combina real e ficcional na construção de entendimentos sobre a transgeneridade no Brasil. Dessa maneira, o que é apresentado nos poemas pode ser entendido como verdades subjetivas. Essas surgem a partir da transformação do “real biográfico” pela liberdade criativa da ficcionalização de si, produzindo novos “eus”: eus ficcionais das pessoas autoras e dos leitores, em constante estabelecimento de novas relações entre “o eu” e “o outro”.

Em seu caráter coletivo, expresso com mais evidência nos nove primeiros poemas do livro, mas também presente com a multiplicidade de autores, a AT nos apresenta um “a-gente”: os múltiplos “eus” presentes na **Antologia Trans** dialogam com as experiências variadas de pessoas trans brasileiras, uma vez que os diversos temas explorados nos textos se relacionam com aquilo que, empiricamente, atribui-se às vivências trans. Entre estes temas estão: a relação com o corpo, a busca por mudanças físicas e sociais, os preconceitos e violências, o sexo, os desejos e os relacionamentos.

Ao registrar suas experiências e sentimentos, utilizando estratégias de ficcionalização de si, as pessoas autoras da AT demarcam tanto a multiplicidade que caracteriza nossa comunidade, quanto ressaltam aquilo que une nossas vivências para além da cis-normatividade. Desta forma, a **Antologia trans** ocupa um lugar que é, ao mesmo tempo, de exercitação artística e de afirmação social e política das transgeneridades brasileiras.

## REFERÊNCIAS

- AÇÃO EDUCATIVA. “**Eu sou um conjunto de coisas que fogem das métricas**”, a afirmação lírica de Preto Téo. 2021. Disponível em: <https://acaoeducativa.org.br/eu-sou-um-conjunto-de-coisas-que-fogem-das-metricas-a-afirmacao-lirica-de-preto-teo/>. Acesso em: 25 jun. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. Cap. 2. p. 55-73. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko.
- ALBUQUERQUE, Teodoro. Construção. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 109-111.
- ALBUQUERQUE, Teodoro. Xuxu matinal. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 107-108.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Sentimento do mundo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 66. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 154-155.
- ARAÚJO, Kyem. Dizem. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 53.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010. Tradução de: Paloma Vidal.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS - ANTRA. **Eu existo: alteração do registro civil de pessoas transexuais e travestis**. [S.L.]: Antra, 2018. 11 p. Cartilha online. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2018/11/cartilha-alteracao-nome-e-genero2.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2023.
- AZEVEDO, Thais. O amor me fere. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 65
- BARROSO, Renato Régis. **Pajubá: o código linguístico da comunidade LGBT**. 2017. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Acadêmico em Letras e Artes, Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1945>. Acesso em: 24 nov. 2021.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70. Tradução de: Mário Laranjeira.

BENEDUCCI, Enzo. A sua ausência. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 42

BENEDUCCI, Enzo. O amor. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 44

BENEDUCCI, Enzo. Um homem. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017c. p. 43

BENEVIDES, Bruna. **Como acessar o SUS para questões de transição?** 2020. Disponível em: <https://antrabrazil.org/2020/07/27/como-acessar-o-sus-para-questoes-de-transicao/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê**: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras. Brasília: Distrito Drag, ANTRA, 2022. 142 p. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2022/01/dossieantra2022-web.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2022.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê**: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022. Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2023. 107 p. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf> Acesso em: 12 fev. 2023.

BENEVIDES, Bruna G; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê**: assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021. 140 p. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2023.

BIG Brother Brasil: Participantes. Participantes. 2022. Disponível em: <https://gshow.globo.com/realities/bbb/bbb22/participantes/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

BRESSANINI, Luan. Eu existo. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 87-88.

BUTLER, Judith. Atos corporais subversivos. In: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Cap. 3. p. 119-201. (Sujeito e História). Tradução de Renato Aguiar.

CALLA. Uma exclamação. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 32

CARMIM. Genital. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 33

CAVALCANTE, Danyelle. Duas mãos. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 38.

COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. 112 p.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo). **Chamada de seleção de poesias**. 12 jan. 2017b. Facebook: Cursinho Popular Transformação. Disponível em: <https://www.facebook.com/CursinhoPopularTransformacao/posts/pfbid0AB4wfUKpU8CVgEYvwjuC9gfiPL6DRmM99ior2qCoevJZAayW9G5z8xMkNUnrKe911>. Acesso em: 23 fev. 2023.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Dança perdida. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017c. p. 17.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Inferno cotidiano. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017d. p. 21.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Meu coração. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017e. p. 19.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Monogamia e chifres. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017f. p. 24.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Não quero te ver por aí. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017g. p. 22.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. O futuro é primitivo. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017h. p. 18.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. O pássaro. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017i. p. 20.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Vida sem título. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017j. p. 27.

CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO. Voluptuosa dor extraterrestre. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (São Paulo) (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017k. p. 25.

D'ANGELO, Helô. 'Poesia é um gênero livre, e por isso nos identificamos com ela', diz poeta trans. **Cult**, [s. l], 2 maio 2017. Publicação online. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/poesia-e-um-genero-livre-e-por-isso-nos-identificamos-com-ela-diz-poeta-trans/?fbclid=IwAR3Wgbs4-e9aBu0wF1BeCH8bs3s2z83q7Qr-GUQqPp9NZsyiidpyxaWkvvQ>. Acesso em: 23 fev. 2023.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Editora Contraponto, Rio de Janeiro. 1997.

ELOAH, Ika. Literatura do corpo. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 49.

ELOAH, Ika. Pactos. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 50.

FERNANDES, Nathan. Livro reúne obras de poetas trans, travestis e não binários. **Galileu**, [s. l], 28 mar. 2017. Publicação online. Disponível em: [https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/03/livro-reune-obras-de-poetas-trans-travestis-e-nao-binarios.html?fbclid=IwAR3iWkLAh26Qo7GayQ\\_rtAjtS-YZboxwp8JYQLKGeSKT6lz2pjtSy71tMRg](https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/03/livro-reune-obras-de-poetas-trans-travestis-e-nao-binarios.html?fbclid=IwAR3iWkLAh26Qo7GayQ_rtAjtS-YZboxwp8JYQLKGeSKT6lz2pjtSy71tMRg). Acesso em: 22 fev. 2023.

FERREIRA, Luq Souto. Olhem para mim. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 89-91.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Divino Maravilhoso**. 1969. Letra de música. Disponível em: <https://genius.com/Gal-costa-divino-maravilhoso-lyrics>. Acesso em: 23 fev. 2023.

GOMES, Camila. **Raquel Virgínia fala da inclusão LGBTQIAP+**: comunicação proporcional à realidade brasileira. Comunicação proporcional à realidade brasileira. 2023. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/carreira/noticia/2023/06/raquel-virginia-fala-de-trabalho-para-inclusao-lgbtqiap-no-mercado-comunicacao-proporcional-a-realidade-brasileira.ghtml>. Acesso em: 25 jul. 2023.

HATS, Bruno. corpo-poesia. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 77-78.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330 p. (Logoteca). Tradução Ricardo Cruz.

KARAVLA, Christian Lorenzo. Endocrinochurch. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 37.



KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Cap. 1.

LACLAU, Ernesto. Prefácio. In: ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. p. 9-14. Tradução de: Paloma Vidal.

LAZULI, Lucy. Descoloniza. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 93-95.

LEAL, Dodi. Nordestinidade trans. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 80-81.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2008. Organização de: Jovita Maria Gerheim Noronha; Tradução de: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes.

MEDICINANET. **CID 10**: F64 - transtornos da identidade sexual. F64 - Transtornos da identidade sexual. [20--]. Disponível em:  
[https://www.medicinanet.com.br/cid10/1554/f64\\_transtornos\\_da\\_identidade\\_sexual.htm](https://www.medicinanet.com.br/cid10/1554/f64_transtornos_da_identidade_sexual.htm). Acesso em 21 fev. 2023

MILANEZ, Peter. O amor me fere. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 61.

MOIRA, Amara. Açaí. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 30

MOIRA, Amara. A língua pelos nossos corpos. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 11-13.

MOIRA, Amara. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [s.l.], 5 out. 2020. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9525508472942677>>. Acesso em: 30 ago. 2023.

MORISAWA, Mariane. **Linn da Quebrada é estrela de sua história em 'Bixa Travesty'**. 2018. Disponível em:  
<https://veja.abril.com.br/entretenimento/linn-da-quebrada-e-estrela-de-sua-historia-em-bixa-travesty/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

MOTA, Bernardo Enoch. Eu não. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 74-75.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-Primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 2, n. 4, p. 59-75, jul. 2010. Semestral.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Uerj**, [S.L.], v. 24, n. 42, p. 611-634, 30 dez. 2017. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/matraga.2017.31606>.

NERY, João W. **Viagem solitária**: memórias de um transexual 30 anos depois. São Paulo: Leya, 2011. E-book.

NEVES, Úrsula. **Transexualidade não é mais considerada um transtorno mental**. 2022. Disponível em: <https://pebmed.com.br/transexualidade-nao-e-mais-considerada-um-transtorno-mental/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

O GLOBO (ed.). **Doria manda recolher livros didáticos que abordavam identidade de gênero**. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/doria-manda-recolher-livros-didaticos-que-abordavam-identidade-de-genero-23925039>. Acesso em: 25 fev. 2023

PASCHOAL, Amanda. O amor me fere. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 28

PENONI, Allan Felipe Rocha. **Transpondo as vivências trans em poesia**. 2022. Disponível em: <https://www.deviant.com.br/noticias/transpondo-as-vivencias-trans-em-poesia/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

PRADO, Adélia. Amor violeta. In: PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2021. p. 81. Recurso eletrônico da 42ª edição. Edição do Kindle.

QUEBRADA, Linn da. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. Orelha.

QUEBRADA, Linn da. **Serei A**. 2017b. Letra de música. Disponível em: <https://genius.com/Linn-da-quebrada-serei-a-lyrics>. Acesso em: 21 fev. 2023.

SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. **Fronteiras - Estudos Midiáticos**, [S.L.], v. 17, n. 3, p. 353-364, 22 set. 2015. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. <http://dx.doi.org/10.4013/fem.2015.173.09>.

SIBILIA, Paula. Eu real e os abalos da ficção. In: SIBILIA, Paula. **O show do Eu**: a intimidade como espetáculo. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. Cap. 7. p. 247-300.

SILVA, Augusto. Andávamos eu e ela. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 31.

SILVA, Patrícia Borges da. Do cu. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 57.

SILVA, Patrícia Borges da. O que você chama de amor. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017b. p. 58.

SILVA, Patrícia Borges da. Quem é ela. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017c. p. 59.

SMITH, Barbara Herrnstein. Poetry as Fiction. **New Literary History**, [S.L.], v. 2, n. 2, p. 259, 1971. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/468602>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468602>. Acesso em: 03 fev. 2023.

SOBRE. 2021. Disponível em: <https://www.linndaquebrada.com/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

SOBRE Dodi Leal. 2021. Disponível em: <https://dodileal.wixsite.com/arte/sobre-dodi-leal>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Gêneros Literários. In: JOBIM, José Luís (org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. Cap. 1. p. 9-67. (Ponto de Partida).

TRANSRESPECT VERSUS TRANSPHOBIA (comp.). **TMM Update**: trans day of remembrance 2022. Trans Day of Remembrance 2022. 2022. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2022/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

VALINHOS, Havolene. Cursinho prepara estudantes trans para o vestibular em São Paulo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 25 jun. 2022. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/06/cursinho-prepara-estudantes-trans-para-o-vestibular-em-sao-paulo.shtml?utm\\_source](https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/06/cursinho-prepara-estudantes-trans-para-o-vestibular-em-sao-paulo.shtml?utm_source). Acesso em: 15 nov. 2022.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Literatura e Biografia. In: WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 3. ed. [S.L.]: Publicações Europa-América, [197?]. Cap. 7. p. 85-93.

ZOÉ, Rená. Unhas roxas. In: CURSINHO POPULAR TRANSFORMAÇÃO (org.). **Antologia trans**: 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. p. 100.

## GLOSSÁRIO

*agênera* (a) (o) - pessoa que se entende como pertencente a nenhum gênero.

*cis* - cisgênero (a).

*cisgeneridade* - substantivo utilizado para se referir ao que é relacionado às pessoas cisgêneras.

*cisgênero* (a) - aquele que se identifica com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento. Pode ser abreviado como “cis”.

*cistema* - neologismo criado a partir das palavras “sistema” e “cisgênero”. É utilizado principalmente por pessoas trans para se referir à cisgeneridade enquanto reprodutora de preconceitos de gênero.

*gênero-fluido* - pessoa que não se identifica exclusivamente com um único gênero, experimentando variação em sua própria identidade.

*homem trans* - pessoa trans identificada como feminina no nascimento, mas que tem uma identidade masculina. Para alguns, é sinônimo de *trans-homem/transhomem*.

*mulher trans* - pessoa trans identificada como masculina no nascimento, mas que tem uma identidade feminina.

*não-binária* (a) (o) - pessoa que não se identifica com a divisão de gêneros (masculino e feminino). As identidades não-binárias são muitas, mas entre elas encontram-se: agêneras, gênero-fluido, entre outros. Podem ser referidos pela sigla NB.

*trans* - transgênero (a) (o); transexual.

*transfeminine* (a) (o) - pessoa trans que se identifica total ou parcialmente com o feminino. Por exemplo: mulheres trans, travestis.

*transgênero* (a) (o) - aquele que não se identifica com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento, podendo ter uma identidade binária (masculina ou feminina), ou uma identidade não-binária. Pode ser abreviado como “trans”.

*transgeneridade* - substantivo utilizado para se referir ao que é relacionado às pessoas trans.

*trans-homem* - pessoa trans identificada como feminina no nascimento, mas que tem uma identidade masculina. Para alguns, é sinônimo de *homem trans*. Também pode ser escrito como *transhomem*.

*transmasculine* (a) (o) - pessoa trans que se identifica total ou parcialmente com o masculino. Por exemplo: homens trans, trans-homens.

*transexual* - aquele que não se identifica com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento, podendo ter uma identidade binária (masculina ou feminina), ou uma identidade não-binária. Pode ser abreviado como “trans”. Existem argumentos a favor e contra o uso tanto da palavra *transexual* quanto *transgênero* (a) (o), mas alguns utilizam as palavras de forma intercambiável.

*travesti* - identidade transfeminina latino-americana. Apesar da coincidência de alguns aspectos das identidades *travesti* e *mulher trans*, a identidade travesti está historicamente associada a um maior índice de marginalização, em uma interseccionalidade de questões de gênero, classe e cor, entre outros recortes sociais.