

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Thales Gabriel Trindade de Moura

POÉTICAS TRANSMASCULINAS: de Herzer aos dias atuais

Belo Horizonte - MG

Julho de 2024

Thales Gabriel Trindade de Moura

POÉTICAS TRANSMASCULINAS: de Herzer aos dias atuais

Tese de Doutorado apresentada ao Pós-lit -
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos
Literários da Universidade Federal de Minas
Gerais

Área de concentração: Teoria da Literatura e
Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e
Memória Cultural (LHMC)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio
Alexandre

Belo Horizonte - MG

Julho de 2024

H582.Ym-p

Moura, Thales Gabriel Trindade de.

Poéticas transmasculinas [manuscrito] : de Herzer aos dias atuais / Thales Gabriel Trindade de Moura. – 2024.

1 recurso online (255 f. : il., p&b., color.) : pdf.

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 247-255.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Herzer, 1962-1982. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Transexualidade e literatura – Teses. 4. Identidade de gênero na literatura – Teses. 5. Homossexualidade e literatura – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.142



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Poéticas transmasculinas: de Herzer aos dias atuais*, de autoria do Doutorando THALES GABRIEL TRINDADE DE MOURA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Laurenny Aparecida Lourenço da Silva - FALE/UFMG

Prof. Dr. Benjamin de Almeida Neves - UFMT

Profa. Dra. Dodi Tavares Borges Leal - UFSB

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Morando Queiroz - UNI/BH

Belo Horizonte, 02 de julho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Gonzaga Morando Queiroz, Usuário Externo**, em 03/07/2024, às 09:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Benjamin de Almeida Neves, Usuário Externo**, em 03/07/2024, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Laurenny Aparecida Lourenço da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 03/07/2024, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 03/07/2024, às 13:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dodi Tavares Borges Leal, Usuária Externa**, em 10/07/2024, às 22:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3336554** e o código CRC **D201FA89**.

Dedico esta tese aos poetas transmasculinos
que vieram antes de mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida por nunca me faltar a poesia;

à minha mãe Rogéria, *in memorian*, pela vida e por ser grande incentivadora dos meus projetos;

à minha avó Taninha, *in memorian*, por ter cuidado de mim durante tantos anos;

Ao meu pai Helder, por sonhar meus sonhos comigo;

à Brenda pelo amor e dedicação;

ao professor e orientador Marcos Antônio Alexandre por acreditar no meu trabalho, pelo carinho e pela escuta afetiva;

à banca pelas contribuições valiosas e serem inspiração do meu trabalho;

à CAPES pela concessão da bolsa que viabilizou a finalização da escrita da tese.

*eu fui apedrejado
nos olhos, na boca, nos braços, na carne
eu fui queimado
no dorso, no osso, rente ao que pulsa como uma mão cheia de
sangue*

*eu fui calado, açoitado, diminuído
eu fui humilhado
me puseram num tanque
com tubarões há dias sem comer nada [...]
e trancaram por fora
e com o pouco do ar
eu gritei [...]
até que o vidro estilhaçou
logo, não puderam me deter
invadi seu terreno hostil com minha pele que reluz
e ecoei o canto dos desvairados
em cada porta eu gritei
que eu vivo [...]
eu não morro com a pedra
eu não morro com o fogo
eu não morro com a água
eu não morro
porque mais de mim existe
e todos aprendemos a gritar [...]*

Esteban Rodrigues

*Não tenho ambições nem desejos.
Ser poeta não é uma ambição minha.
É a minha maneira de estar sozinho*

Alberto Caeiro

Resumo

O regime de visibilidade de homens trans e pessoas transmasculinas enquanto identidades sociais e políticas no Brasil tem crescido exponencialmente desde os anos 2000. A emergência das transmasculinidades é mobilizada, sobretudo a partir do processo de redemocratização do país e o fortalecimento de movimentos como o Feminista, o Negro, e o LGBT que fizeram frente ampla na luta por seus direitos. Atualmente, pessoas transmasculinas estão construindo suas identidades em diálogo com as suas transcestralidades. Existências e memórias apagadas ou silenciadas da história são resgatadas em diversas expressões artísticas (literatura, música, cinema, artes visuais e da cena). Diante disso, a partir de um trabalho comparativo e considerando a intersecção entre Literatura, História e Memória Cultural esta pesquisa investiga como o regime de visibilidade das corporalidades transmasculinas é evidenciado através dos espaços enunciativos e performativos da poesia produzida pelas transmasculinidades do cenário de Herzer, nos anos 80, aos dias atuais. O referencial teórico adotado será permeado por diferentes perspectivas de teóricos transmasculinos e suas epistemes, como Leslie Feinberg (1997); Jamison Green (2006); Jack Halberstam (1998, 2012, 2020) - esses no contexto americano. Além de Paul Preciado (2017, 2018, 2020); Sam Bourcier (2020); Miquel Missé (2018) no cenário europeu e Guilherme Almeida (2012, 2021); Simoni Ávila (2014); Benjamin Neves (2020); João Nery (2016, 2017); Leonardo Peçanha (2021); Kaio Lemos (2020) e Bruno Santana (2019) no contexto brasileiro. Para as reflexões acerca das questões de gênero e sexualidades, serão consultados os trabalhos de Judith Butler (2019) e Guacira Lopes Louro (2004). Para o trabalho das análises poéticas serão adotados os pensamentos de Antonio Candido (2001; 2006), Audre Lorde (2019) e Tatiana Nascimento (2019). A pesquisa, portanto, intenta primeiro apresentar um panorama da subjetividade transmasculina em diferentes momentos históricos e depois demonstrar como as experiências dos corpos transmasculinos são utilizadas não só como meio de denúncias das inúmeras violências e invisibilidades sofridas, mas também como um modo de construção de suas memórias e ressignificação de suas existências no processo de transição pela escrita da poesia.

Palavras-chave: poéticas transmasculinas, poesia, história, memória cultural, transmasculinidades.

Abstract

The visibility basis of trans men and transmasculine people as social and political identities in Brazil has exponentially increased since the 2000s. The emergence of transmasculinities is mobilized, especially from the country's redemocratization process and the strengthening of movements such as feminism, LGBT and the black movement that made a broad front struggling for their rights. Currently, transmasculine people are building their identities in dialogue with their transcestralities. Existences and memories erased or silenced from history are rescued in several artistic expressions (literature, music, cinema, visual and scenic arts). Thus, based on a comparative work and considering the intersection between Literature, History and Cultural Memory, this research investigates how the visibility basis of transmasculine corporalities is revealed through the enunciative and performative spaces of poetry produced by transmasculinities from Herzer's scenario, in the 80's, to the present days. The adopted theoretical framework will be permeated by different perspectives of transmasculine theorists and their epistemes, such as Leslie Feinberg (1997); Jamison Green (2006); Jack Halberstam (1998, 2012, 2020) - these in the American context. Furthermore, Paul Preciado (2017, 2018, 2020); Sam Bourcier (2020); Miquel Missé (2018) on the European scenery and Guilherme Almeida (2012, 2021); Simoni Ávila (2014); Benjamin Neves (2020); João Nery (2016, 2017); Leonardo Peçanha (2021); Kaio Lemos (2020) and Bruno Santana (2019) in the Brazilian context. To reflect on gender and sexuality issues, the works of Judith Butler (2019) and Guacira Lopes Louro (2004) will be consulted. For the work of poetic analysis, the thoughts of Antonio Candido (2001; 2006), Audre Lorde (2019) and Tatiana Nascimento (2019) will be adopted. The research, therefore, first attempts to present an overview of transmasculine subjectivity in different historical moments and then demonstrate how the transmasculine bodies experiences are used not only as means of denounce the countless violences and invisibilities suffered, but also as a way of create their memories and reframe their existences in the process of transition through poetry writing.

Keywords: transmasculine poetics, poetry, history, cultural memory, transmasculinities.

Resumen

El régimen de visibilidad de los hombres trans y las personas transmasculinas como identidades sociales y políticas en Brasil ha crecido exponencialmente desde la década de 2000. El surgimiento de transmasculinidades se moviliza, especialmente después del proceso de redemocratización del país y el fortalecimiento de movimientos como el Feminista, el Negro y el LGBT que tomó un amplio frente en la lucha por sus derechos. Actualmente, las personas transmasculinas están construyendo sus identidades en diálogo con sus transcentralidades. Existencias y recuerdos borrados o silenciados de la historia son rescatados en diversas expresiones artísticas (literatura, música, cine, artes visuales y escénicas). Ante esto, a partir de un trabajo comparado y considerando la intersección entre Literatura, Historia y Memoria Cultural, esta investigación indaga cómo el régimen de visibilidad de la corporalidad transmasculina se evidencia a través de los espacios enunciativos y performativos de la poesía producidos por las transmasculinidades del escenario de Herzer, desde los años 80 hasta la actualidad. El marco teórico adoptado estará permeado por diferentes perspectivas de teóricos transmasculinos y sus epistemes, como Leslie Feinberg (1997); Jamison verde (2006); Jack Halberstam (1998, 2012, 2020): estos en el contexto estadounidense. Además de Pablo Preciado (2017, 2018, 2020); Sam Bourcier (2020); Miquel Missé (2018) en el panorama europeo y Guilherme Almeida (2012, 2021); Simoni Ávila (2014); Benjamín Neves (2020); João Nery (2016, 2017); Leonardo Peçanha (2021); Kaio Lemos (2020) y Bruno Santana (2019) en el contexto brasileño. Para reflexiones sobre cuestiones de género y sexualidades se consultarán los trabajos de Judith Butler (2019) y Guacira Lopes Louro (2004). Para el trabajo de análisis poético se adoptará el pensamiento de Antonio Candido (2001; 2006), Audre Lorde (2019) y Tatiana Nascimento (2019). La investigación, por lo tanto, intenta presentar primero un panorama de la subjetividad transmasculina en diferentes momentos históricos para luego demostrar cómo las experiencias de los cuerpos transmasculinos se utilizan no sólo como un medio para denunciar las innumerables violencias e invisibilidades sufridas, sino también como una forma de construir sus memorias y dar un nuevo significado a su existencia en el proceso de transición a través de la escritura poética.

Palabras clave: poéticas transmasculinas, poesía, historia, memoria cultural, transmasculinidades.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- <i>live</i> transmasculinidades na academia	39
Figura 2 - Conversa com Esteban Rodrigues	40
Figura 3 - The Billy Tipton Trio (3). Photograph. 1940	43
Figura 4 - Modelo de <i>packer</i> caseiro; 2- <i>Packer</i> comercializado.....	59
Figura 5- Modelo de <i>packer</i> comercializado em lojas.....	59
Figura 6- <i>Binder</i> caseiro feito com calcinha de cintura alta / compressão.....	60
Figura 7- <i>Pump</i> versão comercializada e modo de funcionamento.....	61
Figura 8- Manual de <i>Pump</i> caseiro	61
Figura 9- Tentativa de adquirir um <i>packer</i> stp de acordo com o tom de pele.....	62
Figura 10 - Nota da Arquidiocese de São Paulo.....	75
Figura 11 - Cashier, 1864 and 1913.....	81
Figura 12- Amelio Robles Àvila	81
Figura 13- Michael Dillon.....	89
Figura 14- Sobrecapa do livro <i>Poems of Truth</i> (1957)	92
Figura 15- Soneto sobre um mundo adormecido.....	93
Figura 16 - Willmer “Little Ax” Broadnax (de óculos) e o quarteto <i>The Fairfield Four</i>	97
Figura 17- <i>Salus inforum</i> , pintura da cura milagrosa de Bertha.....	105
Figura 18- Recorte de jornal de Bertha Mrazek como ‘curandeira’	106
Figura 19- Annie Hindle (1864-1904)	108
Figura 20- Ella Wesner (1870-1908).....	108
Figura 21- Hetty King (1883-1972).....	109
Figura 22 - The Inter Ocean. "Mr. or Miss?. Clipping. 1887.....	111
Figura 23- "Annie Hindle (Daily Illinois)." Clipping. 1892.	112
Figura 24- Portrait of Gladys Bentley (1)." Card. 1942.....	113
Figura 25- Gladys Bentley se casa com cozinheiro na Califórnia – 1952	114
Figura 26- “The Jewel Box Revue: it's been a pleasure.” Program. 1950.	115
Figura 27 - Don, <i>drag king</i>	117
Figura 28 - Pamella Saphic, homem trans <i>drag queen</i>	119
Figura 29- Gottmik, homem trans <i>drag queen</i>	121
Figura 30 – Relato trágico e corajoso	144
Figura 31 – Poemas selecionados por ano	185
Figura 32- Poema CAOS	233
Figura 33 – Não chamem o hospício	234
Figura 34 – Sem intenção.....	236
Figura 35 – Órbita Desordenada.....	237
Figura 36 – O que precisa ser compreendido	238
Figura 37 – Punk Transfeminista Radical	238

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1- TRÂNSITOS TRANSMASCULINOS NA HISTÓRIA	32
1.1 Prólogo.....	32
1.2 Homens trans e pessoas transmasculinas: invisíveis ou silenciados?	33
1.3 Mestres Forjadores	57
1.4 Transmasculinidades Negras: tingindo tudo de preto.....	63
1.5 Tricksters?	65
1.6 Em busca de nossos ancestrais	68
CAPÍTULO 2 - POÉTICAS TRANSMASCULINAS: GÊNERO, ARTE E CULTURA	84
2.1 Transitar é improvisar como no <i>Jazz</i> : criamos à beira de abismos	84
2.2 Literatura: relatos autobiográficos e suas adaptações cinematográficas	85
2.3 Poesia.....	88
2.4 Música.....	96
2.5 Performances, artes visuais e artes da cena.....	104
CAPÍTULO 3 - IMPLOÇÃO - ANDERSON HERZER, UM POETA TRANSMASCULINO NOS ANOS 1980	124
3.1 Farei um poema que esqueceu de ser lembrado	124
3.2 A mecânica da poesia de Anderson Herzer	129
3.3 Poesia como tecnologia de gênero	136
3.4 Implosão.....	141
3.5 Entre provas e trovas	143
3.6 Tópicos da poesia de Anderson Herzer	153
3.6.1 Poemas de amor e transição	155
3.6.2 Poemas sociais.....	159
3.6.3 Poemas dedicados ou em homenagem.....	165
3.6.4 Poesia prenúncio.....	170
CAPÍTULO 4- EXPLOÇÃO - POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA DE EXPRESSÃO TRANSMASCULINA	180
4.1 Explosão.....	180
4.2 O IBRAT e o movimento social das transmasculinidades no Brasil.....	181
4.3 “Sou bicho raro”: figuras de rebaixamento na poesia de Guilherme Almeida	184
4.4 Bruno Santana: o poeta do amor e da liberdade.....	196
4.5 A poética do estilhaço e da asfixia: uma leitura da poesia de Esteban Rodrigues	206

4.6 <i>EP</i> de Téo Martins (Preto Téo): A poesia que não cabe nos livros.....	219
4.7 A estranha escrita sinuosa de JoMaKa	232
CONSIDERAÇÕES FINAIS - O ENCERRAMENTO DE UMA JORNADA E A	
MIRADA DE NOVOS HORIZONTES	241
REFERÊNCIAS.....	247

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem o anseio da memória daqueles que vieram antes de mim. É por essa razão que dispendi grande parte deste estudo preenchendo uma lacuna mediante exaustivo exercício arqueológico. Por esse motivo, os capítulos 1 e 2 se dedicam a apresentar a vida de pessoas transmasculinas que foram silenciadas na história, sobretudo as que se dedicaram à arte em suas diferentes formas de expressão e os capítulos 3 e 4 prestam-se ao exercício analítico dos poemas produzidos por pessoas transmasculinas no período de 1980 até os dias atuais.¹

Escrevo esta tese como se ela fosse um livro que eu gostaria de ter lido há oito anos atrás, quando tudo isso começou. O trabalho de pesquisa desenvolvido aqui se entrelaça com a minha experiência subjetiva do trânsito entre gêneros. Quatro anos antes de eu começar a desenvolver esta pesquisa em uma instituição de ensino superior, ela já se materializava enquanto corpo físico (o meu em transição) e enquanto arquivo.

É preciso pontuar, antes de tudo, que esta tese será escrita em primeira e terceira pessoa. Quando eu estiver utilizando a terceira pessoa, estarei demonstrando que me coloco em coletividade e falo junto com os meus pares - as pessoas transmasculinas. Feitas as devidas orientações, faço uma volta no tempo, para quando tudo começou.

No ano de 2016, o contato com a obra *O trompete* de Jackie Kay junto ao artigo “Espectros da memória: ghostwriting em *Trumpet*, de Jackie Kay” de Adelaine Laguardia ativou uma série de indagações que só iria tomar a forma de tema/projeto de pesquisa em 2018. De certo modo, a minha experiência subjetiva permeou anseios que desembocaram numa busca incessante de material para este estudo. Naquele momento, experimentei a queda. Autoconhecer-me foi como perder o chão sob meus pés em velocidade de vertigem. Ao analisar literariamente a narrativa de Kay e ao investigar os traços de sua personagem principal, percebi que passava a investigar a mim mesmo.

A obra *O trompete* (2002), inspirada na vida real de Billy Tipton, pianista de jazz americano, parecia reconstruir, no universo ficcional, a história de vida de uma pessoa transmasculina. Laguardia (2014) aponta o modo sensível como Kay se apropria, pelo discurso

¹ Há um trecho da 1ª parte do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares em que ele assim o descreve “uma impaciência da alma consigo mesma, como com uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende”. Gosto de pensar que também este foi o estado de ânimo que me conduziu no exercício dessa pesquisa durante quatro anos.

literário, do caso de Tipton que fora amplamente explorado pela imprensa de modo sensacionalista em 1989. O escândalo causado pelo seu falecimento na época se deu em razão de descobrirem que o corpo do músico, que vivia socialmente como homem, possuía uma genitália feminina. O curto-circuito que a anatomia daquele corpo causou na sociedade americana, no final da década de 80, mostrava algo a mais e que o discurso midiático não pôde alcançar.

Em *O trompete* (2002), ao mesclar aspectos autobiográficos aos ficcionais, a autora constrói a personagem Joss Moody, um trompetista negro, imigrante e que evidenciava o aspecto da ambiguidade de gênero. Para escrever *O trompete* (2002), a autora utiliza relatos levantados em entrevistas com o filho e amigos músicos de Billy, na época, inserindo na cena literária a posituação da representação de um possível corpo transmasculine. Similarmente à história de vida real de Billy Tipton, em 1989, a questão que permeia a experiência da personagem Joss, na trama, é a não conformidade entre sexo biológico e o gênero. Ao falecer, os personagens da história se deparam com a desconcertante evidência do corpo de um homem que apresenta caracteres considerados femininos.

Considerando todas as questões levantadas em estudos sobre a obra de Kay, como a autobiografia, a questão da memória, a exploração da temática do gênero e da sexualidade de modo geral, a representação das transmasculinidades na literatura apresentava-se lacunar e percebi que era uma temática pouco explorada. Fatores outros desencadearam o interesse em perseguir a produção literária das transmasculinidades, sobretudo no Brasil, como os estudos de Simone Ávila que evidenciaram, em 2014, a emergência das transmasculinidades enquanto novas identidades políticas e sociais. Isso quer dizer que, na história, parece haver um atraso em relação ao reconhecimento dessas identidades na cena social, política e cultural em detrimento, por exemplo, da visibilidade das identidades de mulheres trans e travestis.

Embora essas identidades não sejam em sua grande maioria positivadas, elas adquirem contornos no imaginário cultural desde os mais remotos tempos, seja na cena social, política ou artística. Muitas vezes estereotipados e adornados em sexualização e violências simbólicas, os referenciais das mulheres trans e travestis são apresentados há longa data e de variadas formas.

Na Alemanha, temos o caso pioneiro de Dora Richter, que entre os anos de 1920 e 1930 se submete a várias cirurgias em seu processo de transição de gênero, além de obter aval da polícia para se vestir como quiser e trabalhar no Instituto de Pesquisa Sexual de Berlim, sob supervisão do sexólogo alemão Magnus Hirschfeld.

A história de Lili Elbe, pintora transexual registrada sob o nome Einar Magnus Andreas Wegener ficou conhecida na Dinamarca e no mundo todo na década de 1920. Ainda vivendo socialmente como homem, Elbe casou-se com a ilustradora Gerda Gottlieb em 1904. A ilustradora teria tido um importante papel na autodescoberta da identidade de Lili ao perceber, através de sua pintura a delicadeza de seus traços que apontavam para uma afetividade aos traços finos. Na época, Elbe toma conhecimento do Instituto de Pesquisa Sexual de Berlim e viaja para a Alemanha onde se submete a procedimentos cirúrgicos para retirada dos testículos e do pênis.

Por volta de 1930, o tribunal dinamarquês invalidou seu casamento com Gerda Gottlieb, isso facilitou a mudança de registro civil de Lili. As artistas ainda se amavam, no entanto, com o tempo afastaram-se, cada uma seguindo sua própria vida. Lili Elbe, já casada com o negociante de arte francês Claude Lejeune, chega a passar pelo último processo cirúrgico em 1931, para implantação de um útero e a construção de uma vagina, no entanto, ela chega a ter complicações pós operatórias e vem a falecer aos 48 anos. A história de Lili Elbe inspirou o romance biográfico *A Garota Dinamarquesa* (2000) escrito por David Ebershoff, este, por sua vez, ganha sua versão como narrativa cinematográfica em 2015, sob direção de Tom Hooper.

Avançando um pouco no tempo, Marsha P. Jonhson, ativista transgênera que teve papel importante na Revolução de Stonewall em 1969, aparece como representação importante na história dos direitos LGBTIA+ no contexto norte-americano.

No cenário brasileiro, o século XVI aponta o registro de uma das primeiras travestis negras da nossa história. Xica Manicongo foi uma negra escravizada que aparece nos registros do Santo Ofício por andar vestida com roupas femininas. Ela pertencia a um sapateiro de Salvador e circulava por toda a Cidade Baixa, percorrendo, por vezes, também a Cidade Alta tanto a trabalho, como para encontrar seus namorados.

A presença de Xica incomoda Matias Moreira, cristão velho vindo de Lisboa, e este, na primeira visita da Inquisição a Salvador, a denunciou para a Igreja. Xica foi condenada pelo crime de sodomia e, para escapar da pena de morte, teve de voltar a se vestir como homem para circular pelas ruas da cidade.

Nos anos 1980, a modelo transexual Roberta Close tornou-se um ícone no Brasil. Quando criança me recordo de vê-la nos programas apresentados por Sílvio Santos no SBT. O apresentador, com o seu interrogatório minucioso sobre a transição da modelo, criava quadros

nos quais ela era sempre posicionada como uma personagem de ficção científica, uma vez que, sob quaisquer hipóteses, o assunto era sempre a sua cirurgia de confirmação de gênero.

Durante a minha infância e até o final da fase jovem, mais especificamente meados dos anos 2000, não tive nenhuma referência trans ligada ao universo masculino. Isso quer dizer que não tive acesso a nenhuma referência cultural estrangeira ou nacional de transmasculinidade. Embora não me sentisse conectado com a identidade feminina, a destinação biológica parecia inevitável. A identidade dissidente que se apresentava majoritariamente, naquela época, performando a masculinidade era a de “sapatões” e nós, que vivíamos a socialização feminina, éramos ensinados a temer uma possível identificação. Embora temesse a alcunha, não havia outro termo que explicasse a minha / as nossas existências no mundo naquele momento e no lugar em que me encontrava.

Esse limbo social se justifica quando tentamos mapear a presença de homens trans na história e percebemos que não temos referências vivas na memória, como as anteriormente apresentadas de mulheres trans e travestis. Quando se pensa em pessoas transmasculinas, a representação mais icônica acessível ao grande público se dá através do cinema com a história de Brandon Teena, homem trans americano que viveu entre os anos de 1970 e 1990 e inspirou a narrativa cinematográfica *Boys don't cry* (1999) de Kimberly Peirce. No entanto, a memória afetiva que nos liga a esse corpo é a da violência. Teena foi violentamente assassinado após ser vítima de transfobia e abuso em Nebraska nos Estados Unidos.

Outro nome que ficou registrado na história foi o de Michael Dillon ou Lobzang Jivaka (1915-1962). A autobiografia organizada e editada por Jacob Lau and Cameron Partridge e intitulada *Out of the Ordinary: A Life of Gender and Spiritual Transitions* (2017) conta a história de vida de um médico britânico e noviço monástico budista transmasculino no contexto dos anos 1930. Dillon foi o primeiro homem trans que se tem notícia a se submeter a uma faloplastia (construção cirúrgica de um pênis).

Antes da intervenção cirúrgica, ele foi apresentado às pílulas de testosterona sintéticas que haviam sido desenvolvidas por uma equipe holandesa, em 1935, apenas quatro anos antes de iniciar a sua transição. Ele foi o primeiro homem trans a utilizar a testosterona sintética para o processo transitório, estimulado por um psiquiatra que o entregou os comprimidos e abandonou o caso dizendo “Veja o que eles podem fazer por você”. Dillon era um obcecado por conhecer a “sua verdade” e começa a estudar medicina e sexologia como forma de entender

melhor sobre sua identidade não conforme. A sua faloplastia foi feita adaptando o caráter utilitário da reconstrução de órgãos genitais de soldados feridos em guerra.

Um fato curioso é que Michael Dillon possui uma ampla gama de publicações que acabaram caindo no esquecimento. Quando inicia seu processo de transição, ele publica *Self: A Study in Ethics and Endocrinology* (1946) que é o primeiro trabalho em que a ética da transição de gênero está sendo pensada como algo diferente da homossexualidade. O estudo é publicado quando Dillon está concluindo o curso de medicina. Algum tempo depois, ele assumiu a identidade religiosa de monge budista e assinava como Lobzang Jivaka. À época, ele escreveu várias cartilhas sobre o budismo para ocidentais que falam inglês. Além disso, há um livro de poemas publicado por ele intitulado *Poems of Truth* (1957), fortemente influenciado pelas filosofias espirituais de Pytor Demianovich Ouspensky e George Ivanovich Gurdieff. A partir das minhas pesquisas para esta tese, aponto Michael Dillon como um dos primeiros poetas transmasculinos de que se tem notícia na história.

No Brasil, o nome que marca a presença das corporalidades transmasculinas na cultura é o de João W. Nery. A publicação de *A viagem solitária* (2011), texto autobiográfico sobre as experiências da transição realizada ainda no período da ditadura militar brasileira, revela a solidão desse trânsito. João Nery relata como foi se descobrir transhomem² em um momento de completa precariedade em relação ao acesso a direitos, a serviços de saúde e jurídicos para a população trans.³

Em nossa cultura, todavia, parece haver um hiato quando se tenta mapear a presença das transmasculinidades. Para além de João Nery que ganha destaque em âmbito nacional, sobretudo por sua exposição na grande mídia, não conhecemos aqueles que vieram antes de nós. A invisibilidade desses corpos faz com que o universo das transmasculinidades deixe de evidenciar o seu sentido histórico.

O apagamento de registros dessas identidades na história contribuiu durante muito tempo para a deslegitimação dessas vidas, uma vez que as pessoas que reivindicavam uma identidade masculina, tendo sido designadas pelo gênero feminino em seu nascimento, eram encaradas como “mulheres que se passaram por homem”.

² Transhomem, dessa maneira João W. Nery gostava de se auto afirmar.

³ Antes de *Viagem Solitária*, em 2011, João já havia publicado a obra *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984).

A redescoberta dessas existências na história tem sido feita, a exemplo, pelo professor e pesquisador mineiro Luiz Morando que atualmente desenvolve pesquisas sobre a memória das identidades LGBTIA+ na cidade de Belo Horizonte. Em seu perfil na rede social *Facebook*, ele tem divulgado uma série de matérias sobre casos de transgeneridade masculina na capital mineira. Recentemente, Morando publicou um artigo importante sobre a história de dois homens trans brasileiros na década de 1930. O trabalho intitulado “Olhares ex-cêntricos: a imprensa brasileira e transgeneridade (1930-1939) compõe o conjunto de textos da coletânea *Páginas de transgressão: a imprensa gay no Brasil* (2021).

Ao levar em conta o campo de interesse deste estudo, a área da Literatura, sobretudo a produção de textos literários como a poesia, a representação de corpos transmasculinos ainda é incipiente. No caso brasileiro, o nome de Anderson Herzer só há pouco tempo passou a ser analisado como uma voz transmasculina precursora e que teria sido, durante muito tempo, negligenciada. Este que reivindicava uma identidade masculina e vivia como interno na Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (FEBEM), atual Fundação Casa, nos anos de 1980 em São Paulo.

No período em que esteve nesta instituição, Herzer se destacava das demais internas, tanto pela sua relação com a sua sexualidade e identidade, como pelo espírito de liderança e senso de justiça dentro da instituição. Naquele tempo, a convite de Lia Junqueira, presidente do Movimento em Defesa do Menor, o então deputado estadual Eduardo Matarazzo Suplicy visitou algumas das unidades da Fundação. Lá, ficou conhecendo Anderson que gostava de escrever poemas e peças de teatro, sendo essas produções as responsáveis por chamar a atenção e o aproximar do político.

O laço afetivo que se estabeleceu entre os dois fez com que, em março de 1980, o deputado se responsabilizasse pelo poeta, assegurando-lhe um trabalho em seu gabinete, o direcionando para trabalhar, logo em seguida, como oficial legislativo. Além disso, o político se comprometeu a pagar uma pensão na qual o jovem poderia morar.

Já fora da FEBEM, Suplicy consegue marcar um encontro entre Herzer e Rose Marie Muraro, representante da Editora Vozes. Quando interno, ele tinha receio do destino que a Instituição poderia dar aos seus poemas, o que fez com que ele deixasse os textos sob a tutela de Suplicy até que saísse de lá.

O livro *A queda para o alto* é publicado em 1982 e segundo sugestão de Rose-Marie, a primeira parte traz um relato autobiográfico, sendo a segunda parte dedicada aos poemas do

autor. Em 10 de agosto deste mesmo ano, todavia, Herzer se jogou do viaduto 23 de maio. Suplicy aponta que o gesto pôde ter sido premeditado por um poema escrito e entregue a ele cinco dias antes do ocorrido.

Essa relação de Anderson Herzer com a palavra poética chama a atenção sobretudo pela dificuldade que ele demonstra em se comunicar com o mundo. Que palavras usar para representar aquilo que não se representa, que não se vê representado? Que tipo de linguagem daria conta de demarcar a experiência vivida pelo autor destes versos?

“Às vezes os meus sonhos têm fim triste
ou às vezes conseguem até obter glória
e agora seja você quem for te revelo
em poesia, minha estória”.
(Herzer, 1982, p. 143)

Além disso, desperta a atenção o fato de a obra *A queda para o alto* (1982) ser dividida em duas partes, sendo a primeira dedicada a narrativa autobiográfica, indicada no sumário como “Depoimento” e a segunda destinada à publicação dos poemas, o qual aparece registrado de forma homônima no sumário. O desejo de Herzer era publicar um livro com os seus poemas, mas Rose-Marie Muraro, representante da Editora Vozes, à época, achou que as poesias “teriam muito mais sentido se pudessem estar acompanhadas da própria história de Anderson Bigode (Big) ou de Sandra Mara Herzer⁴” (Suplicy, 1982, p. 13).

O prefácio escrito por Suplicy também é pontual nos fornecendo algumas pistas sobre o modo como Anderson tende a ser constantemente invisibilizado enquanto identidade não normativa, conforme o título que abre o seu texto “Ela só queria que as pessoas fossem humanas”. É curioso, apesar do uso do pronome feminino, as balizas de linguagem que o deputado faz em muitas partes para tentar fugir do pronome feminino, o que se realiza a partir da nomeação do poeta pelo sobrenome, Herzer.

Esse prefácio, aparentemente desinteressado e carregado de sentimentalismo, levanta questões pontuais sobre o apagamento das identidades transmasculinas na história e o modo

⁴ Sandra Mara era o nome de registro de Anderson Herzer. Este também chegou a ser conhecido dentro da Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (FEBEM) por “Bigode” ou “Big”.

como o não reconhecimento destas pode revelar um cenário de múltiplas violências experimentadas, da infância à fase adulta, na sociedade.

Embora Herzer tenha por diversas vezes reiterado a sua autopercepção enquanto pessoa que se reconhecia em uma identidade masculina, a sociedade se esforçava para contê-lo na caixa da feminilidade. Aos seus poemas são adicionadas chaves de leituras cisnormativas, estas, conectando a experiência daquela corporalidade aos problemas sociais brasileiros. Para Suplicy, o depoimento do escritor

constitui o retrato de um dos mais sérios problemas da realidade brasileira: o do menor em dificuldades por não ter tido condições adequadas de sobrevivência e convivência em casa, e de como as instituições como a FEBEM, Fundação do Bem-Estar do Menor, muitas vezes levam-no a uma situação quase tão desesperadora quanto a se ele estivesse perambulando pelas ruas. Tão dramático e verdadeiro quanto o que muitos brasileiros e pessoas de todo o mundo conheceram em “O Pixote” [...]. (Suplicy, 1982, p. 9)

Essa chave de leitura de Suplicy é justificada pelo momento histórico brasileiro mergulhado em uma onda de violência após o processo de redemocratização do país e pela ausência de políticas públicas. Isso é ilustrado no próprio prefácio que tenta conectar a experiência de Herzer à de Pixote, o personagem do filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981), de Héctor Babenco.

Destarte, havia algo diante dos olhos de Eduardo Suplicy e daqueles que com o poeta estiveram que não se deu a ver de imediato. Ele havia inventado um mundo onde a plena experiência de sua transmasculinidade parecia caber representada. Na antologia “Versejando”, o poeta redige sua própria biografia: “Anderson Herzer, jovem poeta, escreve desde os 12 anos de idade, e, brevemente, verá o seu ideal realizado, através do seu primeiro livro” (Suplicy, 1982, p. 14). Esse ato de auto nomeação, no masculino, feito pelo poeta é singular porque força um registro, uma marca na história, sobretudo pelo gesto enunciativo.

Para além das violências de Estado, do abandono dos responsáveis e da privação de uma vida digna, há, de igual modo, a violência de gênero a ser enfrentada, a opressão da matriz ocidental de generificação dos corpos. O não reconhecimento em uma identidade cisheteronormativa desencadeia na vivência de Herzer inúmeros sofrimentos e o sentimento de revolta.

É através dos poemas que ele se comunica com os seus e com o mundo. Há um aspecto visionário na escrita de Herzer, o prenúncio de um futuro por vir e o desejo de que a sua escrita chegue a seus pares

“Tentei, venci, a vitória conquistei
porém um dia faleci.
Hoje estou em sua lembrança
eu sou sua alma oculta
e serei sua esperança”
(Herzer, 1982. p. 19)

Toda a vida de Anderson é tensionada e permeada pela linguagem poética. Através de seus poemas é possível perceber como o poeta recebia e transpunha em versos as suas percepções sobre o mundo ao seu redor. Ele escrevia poemas para as suas amadas, conforme trecho do poema “Adeus escuro prazer”:

“Esta é a última poesia que escrevo
pensando em ti e em te amar
nós fomos mais dois pedaços, que a vida veio separar ...”
(Herzer, 1982, p. 164)

Além dos poemas de amor, escrevia poemas em que explicita as violências sofridas dentro da FEBEM, sobretudo em razão de suas manifestações de afeto com outras internas:

“E se falarem que devo me afastar de você,
quero deixar sangrar a língua da ironia,
deixar morrer o riso do cinismo,
deixar queimar as mãos dos malfeitores.”
(Herzer, 1982, p. 191)

É possível identificar uma forma muito poética de se comunicar por carta. No excerto abaixo, Herzer utiliza da linguagem (trans)figurada para expressar seu afeto ao tutor Eduardo Suplicy, em carta enviada a 5 de setembro de 1980:

Sabe homem; nem sei o que seria do
universo se todos os homens merecessem serem chamados por
homem.

“É algo difícil de se explicar, e pes-
soalmente eu jamais conseguiria, pois me faltariam palavras
para poder descrevê-lo; e talvez seja por eu sentir vergonha de
que me interprete mal.

Mas é essencial para mim dizer o
que penso, por isso espero que me compreenda, mesmo que eu
não consiga escrever as palavras corretamente.

Sabe, você sabe minha história, sabe
de onde eu vim, sabe tudo de mim, e talvez saiba até aquele res-
tinho que eu não quero admitir.

Poucas vezes vi seus filhos, mas mui-
tas vezes pensei sozinho, o quanto eles devem andar de cabeça
erguida, com o peito cheio de orgulho, por notarem o pai for-
midável que têm.

É certo que você me conhece há pou-
co tempo, e talvez pense até que eu sou somente uma pessoa a
quem você estendeu a mão, e que eu não contribuí em nada,
apenas lhe dei problemas e despesas.

Mas eu não penso assim de você, e
isso é que me importa. Você para mim é a vida que eu vivo a
cada dia que se passa [...]”

(Herzer, 1982, p. 137)

O poema enquanto transfiguração, conforme ele mesmo aponta na abertura de seu livro, intitulada “Apresentação” e que, curiosamente, abre a seção autobiográfica: “Para que nos apresentemos, vamos a uma poesia, na qual eu me transfiguro, a seguir iniciamos o nosso trabalho. Boa leitura⁵” (Herzer, 1982, p. 19).

⁵ Uma análise detalhada do poema encontra-se no capítulo 3 desta pesquisa.

Da década de 1980 aos dias atuais, a produção poética das transmasculinidades foi ampliada significativamente e tudo isso devido à facilidade de auto publicação e divulgação de trabalhos a partir da internet e das mídias sociais. Embora ainda não ocupem um lugar privilegiado no contexto das grandes editoras, a disseminação das poéticas transmasculinas não pode ser ignorada.

Assim, buscando compreender, também, porque não há um estudo de fôlego sobre a poesia produzida por esta voz precursora na história das transmasculinidades brasileiras, assumo a responsabilidade de ler Anderson Herzer a partir do ano de 2020, quarenta anos após a sua publicação. A partir de um trabalho comparativo, investigo, ainda, como o regime de visibilidade das corporalidades transmasculinas são evidenciadas através dos espaços enunciativos e performativos da poesia produzida pelas transmasculinidades no cenário de Herzer, nos anos 80 até os dias atuais. Para responder a essa questão central, elenquei como objetivos de pesquisa: a) rastrear a representação das transmasculinidades na cultura através de registros diversos para apresentar um breve panorama dessa produção discursiva na história; b) apresentar uma revisão dos principais estudos teóricos sobre gênero e identidades e suas abordagens para demonstrar a necessidade de revisão de algumas percepções; c) investigar os espaços enunciativos e performativos da poesia produzida pelas transmasculinidades em território brasileiro e d) demonstrar, por meio do *corpus*, a necessidade de se pensar a literatura produzida pelas transmasculinidades para além do recorte autobiográfico.

A minha hipótese é a de que a ausência de produção artística expressiva e diversa de pessoas transmasculinas na história foi evidenciada por um apagamento histórico e sistemático. Esse processo histórico negativo teria ocorrido em duas direções: 1) primeiro negando a existência da identidade transmasculina, conectando-a à experiência social de mulheres lésbicas ou a de farsante: “mulher que se passou por homem”; 2) sequestrando sua produção cultural.

JUSTIFICATIVA

Um dos grandes desafios dos pensadores atuais é refletir sobre a questão das identidades. Stuart Hall (2006; 2013) identifica que as identidades pós-modernas estão se transformando visto mudanças estruturais e institucionais na base da sociedade, principalmente a partir do século XX. A noção Iluminista do indivíduo cartesiano, com uma identidade que

permanece a mesma ao longo de toda vida é substituída por identidades cada vez mais cambiantes.

Guacira Lopes Louro (2004) compara metaforicamente o sujeito pós-moderno a um viajante, como aquele que está permanentemente se deslocando entre locais e culturas, cruzando fronteiras e no qual “Não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto.” (Ibid, 2004, p. 13) A situação diaspórica que cria um “Outro” através de uma linha fronteiriça de exclusão marca a dinâmica da relação identitária que se estabelece no contexto pós-colonial (Hall, 2013).

Na vivência das *drags*, Louro (2004) evidencia uma forma de cruzamento de fronteiras, espécie de nomadismo no qual, pela confusão gerada ao assumir ambos os gêneros (masculino e feminino) e através de uma espécie de remixagem ela “indica que a fronteira está muito perto e pode ser visitada a qualquer momento” (Ibid, 2004, p. 20). Levando em conta as múltiplas identidades desviantes deve-se ter em mente que a ascensão dos movimentos sociais que implodiram nos anos 60, como os movimentos estudantis, os contraculturais, feministas e gays, como exemplos, configuraram-se como solo fértil e propiciador de mudanças consideráveis no âmbito cultural.

No contexto histórico dos anos 60, é de fundamental importância para o reconhecimento das múltiplas identidades e de seus direitos a Revolta de Stonewall. Até o ano de 1969, as práticas homoafetivas e o ato de se montar, se travestir (no caso das *drag's*) eram ilegais nos Estados Unidos. O Brasil enfrenta um período semelhantemente difícil durante o regime ditatorial de 64. Muito ligado a valores cristãos e patriarcais de família, o poder público, por meio de uma política de regulação sexual, passa a reprimir duramente qualquer comportamento social de gênero ou sexualidade que fugisse ao padrão considerado aceitável na época.

Os anos 70 representam o marco do “desbum guei” no país. Trevisan (2000, p. 284) aponta que “[...] para mergulhar numa liberação individual [os deflagradores do movimento] basearam-se na solidariedade não-partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade.” São alguns dos exemplos do período a Tropicália de Caetano Veloso, grupos de teatro que trouxeram para a cena cultural importantes debates sobre sexualidade e a figura andrógina de Ney Matogrosso com sua presença e canções dúbias.

E em seguida, o ano de 1978 se abre como um período importante no processo de redemocratização e do fortalecimento de movimentos sociais como o das mulheres, dos negros e o de homossexuais, como a criação do grupo “Somos- Grupo de afirmação homossexual” que

serve de modelo e inspiração a vários outros grupos organizados pelo país. Consequentemente, em 13 de junho de 1980, o Brasil tem seu primeiro movimento de resistência e luta pelos direitos LGBT's.

É desse momento histórico que surge uma das primeiras obras poéticas produzidas por uma pessoa transmasculina na história brasileira. O livro *A queda para o alto* (1982), de Anderson Herzer, ganha repercussão sobretudo após a estreia da narrativa cinematográfica *Vera* (1986), inspirada em seu livro e dirigida por Sérgio Toledo. Uma análise detalhada deste filme foi realizada por Luís Henrique de Jesus Martins na dissertação de mestrado intitulada *Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro*, defendida em 2017.

Martins (2017) analisa o filme *Vera* (1986) levando em conta os aspectos discursivos da trama e o modo como o diretor constrói a identidade do personagem Bauer, que todos conhecem por Vera, a partir de sugestões imagéticas e sonoras. A história é narrada por *flashbacks*, temporalidade em que o personagem ainda vivia em um internato feminino e também no presente, momento em que completa 18 anos e sai daquele espaço. Sua saída é mediada pela tutela de Paulo que o acolhe e convida o personagem para trabalhar com ele. Em seu emprego, Bauer conhece Clara por quem irá se apaixonar, no entanto, a relação entre eles será bem tumultuada. Os colegas de trabalho, bem como Clara e o próprio Paulo, responsável por acolhê-lo, não reconhecem sua identidade de gênero masculina. Segundo Martins (2017), Bauer é visto como um elemento estranho em meio a seu trabalho, um “corpo não inteligível” e que parece ser percebido pelos demais funcionários como ameaça.

Um dos pontos altos do filme é evidenciado pelo pesquisador como sendo o momento em que Bauer se veste de terno e gravata para trabalhar, ou seja, o corte de cabelo, a entonação de voz e a vestimenta simbólica do universo executivo masculino é utilizado pelo personagem como uma afronta às normas de gênero. Para Martins (2017, p. 74), “esta cena é o ápice do processo de montagem de Bauer e, curiosamente [...] Sérgio Toledo opta por fazer certo suspense, mostrando primeiramente suas pernas e não seu rosto, como uma figura monstruosa que é revelada aos poucos para o público”.

Outras análises refletem a característica futurística da narrativa cinematográfica, sobretudo pela análise das imagens e da trilha sonora. O cenário futurístico, segundo Martins (2017), aparece desde as cenas iniciais da história com uma sequência de imagens que evidencia um lançamento de foguete norte-americano, até ao retratar o corredor de seu novo local de trabalho, que possui uma arquitetura marcadamente futurista. É interessante o modo como o

texto analisa a construção de sentido da estranheza e monstrosidade do corpo de Bauer, sobretudo pela inserção de uma trilha sonora construída por música eletroacústica. O uso de sintetizador - tipo de instrumento eletrônico utilizado nas músicas dos anos 80 - quando relacionado às cenas do personagem, funcionaria como estratégia para realçar os momentos de tensão e estranheza na trama.

Sobre a obra *A queda para o alto* (1982), destaca-se o artigo de Leocádia Aparecida Chaves intitulado “A queda para o alto: a experiência de Anderson Herzer na construção de seu corpo, de seu gênero, de sua sexualidade”, publicado em 2017. A autora analisa como o poeta, a partir de sua escrita autobiográfica, a qual ela vai caracterizar como “escrita denúncia”, sobrevive às inúmeras violências cometidas sobre sua corporalidade e identidade. Embora realize uma leitura sensível e levante discussões pertinentes à obra, o foco se dá em relação à primeira parte do livro, constituída pelo depoimento.

A leitura de *A queda para o alto* (1982) levando em conta a análise da segunda parte do livro, constituída pelos poemas, será realizada, com acuidade, por Marcus Rogério Salgado em seu artigo “Do silêncio à vertigem: a escrita autobiográfica de Herzer”, publicado em 2016. O pesquisador, a partir dos estudos de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico, defende a tese de que Herzer produz uma “poesia autobiográfica”. Esta teria sua força alicerçada não na precisão técnica do discurso poético, mas em suas vivências.

Salgado (2016) aponta, ainda, nos poemas de Anderson, uma “dicção ingênua”, como também certo sentimentalismo, o que levaria o leitor a se tornar um empata dos valores ali compartilhados. Ademais, o teórico sinaliza a temática do silêncio como mobilizadora de sua escrita poética. O silêncio, no entanto, não constitui um símbolo do vazio na obra, mas aparece “como resistência e abandono, como condição simultânea do erotismo e da ascese, como espaço social e como espaço emocional [...]” (Salgado, 2016, p. 24).

Há ainda um estudo publicado sobre o autor na coletânea *Do inefável ao afável: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer* (2012) organizada por Mário César Lugarinho. O texto é de Eliane Borges Berutti e está intitulado como “Gênero e sexualidade em *A queda para o alto*”. Neste artigo, a autora utiliza a obra *A queda para o alto* (1982) para discutir questões relativas a gênero e sexualidade sob o viés da teoria queer norte-americana. Percebo que o foco do seu trabalho está em utilizar, sobretudo, trechos da narrativa autobiográfica de Anderson Herzer para explicar termos presentes nos estudos de gênero ainda confundidos pelas pessoas como “orientação sexual” e “expressão de gênero”.

A trajetória de Herzer como interno da FEBEM junto a várias adolescentes femininas e sua forma de auto percebimento em descompasso com os seus pares também serve à discussão de termos como *butch/femme* – lésbica masculinizada e lésbica afeminada, respectivamente - quando circunscritos aos casais lésbicos formados pelas internas. Berutti (2012), sobretudo considerando as experiências não só afetivas do escritor, mas o seu desejo de ser reconhecimento como homem, demonstra como é tênue o limite que separa uma lésbica masculinizada, a *butch*, de uma pessoa trans não cirurgiada.

Embora chegue a apresentar trechos dos poemas “O ... poema a um pai adotivo”, “Desabafo de um peito”, “Os seres humanos no ontem, hoje e no amanhã”, bem como citar por inteiro o poema “Encontrei o que queria”, a pesquisadora não se detém a analisá-los e interpretá-los em seu texto. Percebo, nesse sentido, que ao texto literário é investido um caráter utilitário, servindo este à demonstração de conceitos. A função estética e artística do literário, no caso, é obliterada.

Além dos trabalhos acima mencionados no âmbito acadêmico, convém destacar alguns textos escritos recentemente por Amara Moira para o portal *BuzzFeed*. Em julho de 2021, ela publica o artigo “O primeiro relato autobiográfico trans do Brasil vai completar 40 anos”. Este artigo, escrito com a pena da galhofa, visa rememorar o lançamento de *A queda para o Alto* (1982) e ao mesmo tempo salientar o pioneirismo de Anderson Herzer no relato autobiográfico feito por pessoas trans no Brasil.

Moira é cirúrgica na crítica e desenvolve seu texto como quem deseja cortar pela raiz toda a atrocidade que vem acompanhada com o contexto de publicação da obra. O fato de o escritor não reivindicar a identidade trans em sua narrativa, não justifica a insistência das pessoas envolvidas com a publicação da obra em tratar o poeta no feminino. Tal postura pode ser vista no que ela chama de “paratextos da obra” escritos por Eduardo Suplicy e pela advogada Lia Junqueira.

Adicionado ao tratamento no feminino, que segundo Amara Moira é regra entre os que tratam da obra, ela critica o fato de os paratextos vincularem a história da transição de gênero de Herzer ao falecimento de um antigo namorado, o Bigode. O apelido Big / Bigode, ainda, seria utilizado pelo escritor como uma forma de não deixar a sua lembrança se apagar. Conforme a pesquisadora aponta, “A imaginação cisgênera é uma coisa espantosa. Talvez por isso pessoas trans tenham tanta dificuldade em se destacar nos domínios da ficção [...]”.

No mesmo mês, com o artigo intitulado “Homens trans e o direito de se dizer homem”, Moira (2021) comenta a repercussão que a sua coluna causou, levando o ex-senador Eduardo Suplicy a entrar em contato com a vereadora Erika Hilton, sugerindo uma reedição de *A queda para o alto* (1982) sem os textos de abertura que deslegitimavam a identidade do autor.

Neste mesmo artigo, a pesquisadora também comenta o modo como a crítica recebeu a obra de Anderson Herzer, sempre com o viés sensacionalista e conectando a sua experiência às violências sofridas durante a infância, tal como o tempo em que passou como interno.

A série de artigos sobre transmasculinidades publicada para o portal traz, ainda, uma análise da pesquisadora sobre o filme *Vera* (1986). No texto “Sobre masculinidades que prescindem de pênis”, Amara Moira chama a atenção para a tensão que aparece registrada no filme em relação à reivindicação do personagem Bauer quanto à identidade masculina. O termo “machão” utilizado pelo diretor e funcionários do internato para nomeá-lo de forma pejorativa vem sempre acompanhado de violência física e simbólica. A deslegitimação da identidade recai sempre sobre o biológico, uma vez que, para o diretor, “pra ser macho tem que ter culhões”.

A obsessão de Bauer no filme por uma cirurgia para adequar corpo e mente também faz Moira refletir sobre como uma sociedade que vincula corpos às genitálias pode ser nociva para as trans identidades. E em seguida, ela reflete sobre um artigo de João Silvério Trevisan, publicado em 1987, sobre o filme. Salientando o tom dramático e tocante da análise do autor, a colunista adverte que a atitude empática deste não o isenta de, em razão da incompreensão em relação a essas identidades, incorrer em uma crítica regada de deslegitimação. Frases como “Bauer não sabe quem é”, “três estranhos e velhos travestis”, além de “o perturbador machismo reivindicado como meta por mulheres” são tomadas como falta de consciência do lugar que o autor ocupa na sociedade, o de homem.

Conforme evidenciado, as pesquisas realizadas sobre a representação de pessoas transmasculinas na literatura brasileira, mais especificamente, a partir da obra *A queda para o alto* (1982), parecem despontar a partir dos anos 2010. A demarcação temporal nos interessa uma vez que, conforme indicado por Simone Ávila, ela aparece apontar para a emergência, no campo político e acadêmico, de novas identidades políticas e sociais nesse período, a dos transhomens.

Em *Transmasculinidades: a emergência de novas identidades políticas e sociais* (2014), o que Simone Ávila busca apresentar não é a ausência dessas identidades anteriormente na história, mas um regime de visibilidade que coloca o transhomem na cena política a partir de

representações na mídia e na cultura, como o personagem Max da série *The L Word*, no final dos anos 2000.

Esse processo de autorreconhecimento é analisado por Ávila (2014), na esteira de Stuart Hall, como contínuos processos de construção e desconstrução que se realizam histórica e culturalmente. Esses sujeitos que alargam a concepção do binarismo de gênero (masculino / feminino) são compreendidos como dissidentes de gênero. Eles passam a problematizar as categorias fixas prescritas pela matriz cisheteronormativa para experienciar e ampliar o espectro das masculinidades. Visto o pioneirismo na área e a contribuição, sobretudo histórica do estudo da teórica, esta tese será guiada pelos dados recentes trazidos por ela sobre o assunto.

Levando em conta a tarefa comparativa de ler a poesia que está sendo produzida na contemporaneidade por pessoas transmasculinas em diálogo com a poesia de Herzer, o texto “Homens trans: novos matizes na aquarela das masculinidades?” (2012) de Guilherme Almeida se faz fundamental. Ainda que utilize o termo “homem trans” para condensar a categoria, Almeida (2012) chama a atenção para a complexidade dos processos de autorreconhecimento e construção do signo da masculinidade por esses sujeitos.

Desse modo, apoiando-se na perspectiva interseccional (considerando raça, classe, gênero e até mesmo fatores como deficiências físicas), o pesquisador reconhece que não é possível construir um perfil essencializador que caracterize esses indivíduos, mas compreende que alguns traços gerais perpassam as experiências dessa categoria social. Almeida (2012), ao dividir os sujeitos em quatro categorias descritivas, aponta que, de modo geral, essas pessoas enfrentam dificuldades em se enquadrar no binarismo de gênero e na matriz heterossexual.

Na tentativa de sistematização dos elementos dos grupos, há pessoas que não desejam se desvincular totalmente da identidade feminina - permanecendo como “mulheres” por variados fatores-; há homens que não optam por procedimentos cirúrgicos e nem administração hormonal; pessoas que demonstram insatisfação em relação ao binarismo de gênero e que performam uma identidade fluida; e, por fim, indivíduos que buscam uma identificação total com o universo masculino, aderindo, em larga medida, a administração de hormônios, técnicas cirúrgicas, além de reconhecimento jurídico de nome e gênero em documentos de identidade.

Este último grupo que tem buscado acesso às modificações corporais no processo transexualizador implementado pelo SUS, constitui para Guilherme Almeida (2012) mais do que um problema de cunho médico, pois o gesto parece evidenciar a produção de uma nova

identidade social que adere e ao mesmo tempo problematiza os modelos de masculinidade vigentes na cultural e na sociedade.

Isto posto, ao considerar os “novos matizes na aquarela das masculinidades” problematizado por Almeida (2012), deve-se, igualmente, levar em conta a pluralidade discursiva que emerge dessas vozes na produção de objetos artísticos e culturais. Se antes o horizonte do não reconhecimento de uma identidade feminina pressupunha uma única forma de performar a masculinidade, hoje, reconhece-se uma infinidade de expressões transmasculinas.

As novas pautas trazidas pelo universo das transmasculinidades (produção acadêmica, bissexualidade e/ou pansexualidade trans, não-binariedade, visibilidade artística, gestação transmasculinas, dentre outras), conforme evidenciado por Guilherme Almeida no ensaio “O João que conheci”, publicado em 2018, devem estar no horizonte do pesquisador interessado em analisar as poéticas transmasculinas.

Assim, em razão de todas as questões acima mencionadas, além de pouco estudo sobre a temática, faz-se importante este trabalho dedicado a estudar a poesia produzida por pessoas transmasculinas e sua relação com o regime de visibilidade destas identidades, bem como sua organização enquanto corpo político e social.

Portanto, visando fazer um balanço das formas de manifestação da poesia de autoria transmasculina dos anos 1980 até os dias atuais, analiso a poesia de Anderson Herzer e a de cinco poetas transmasculinos brasileiros contemporâneos em diferentes contextos geográficos, a saber, Guilherme Almeida (RJ), Bruno Santana (BA), Esteban Rodrigues (BA), Téo Martins (RJ) e JoMaKa (MG).

CAPÍTULO 1- TRÂNSITOS TRANSMASCULINOS NA HISTÓRIA

1.1 Prólogo

*Estude muito o que mais lhe interessa da maneira mais
indisciplinada, irreverente e original possível.*

Richard Feynman

Início esse texto orientando o leitor e já me desculpando por fazê-lo esperar um pouco para acessar, de fato, a análise poética prometida. O fato é que embora esta tese tenha como principal objetivo realizar uma análise comparativa entre a atividade poética das transmasculinidades⁶, nos séculos XX e XXI, o exercício arqueológico que se faz no primeiro capítulo torna-se importante para o resgate de experiências que, analisadas à luz do que hoje discutimos dentro dos estudos de gênero / *queer*, poderiam ser consideradas formas de vida transmasculinas.

Essa dinâmica se faz pertinente, sobretudo, quando pensada na chave do apagamento e silenciamento de histórias, trajetórias e narrativas de sujeitos que não se compreendiam dentro das normas binárias de gênero em variadas épocas. Ademais, acredito ser relevante realizar uma leitura crítica da possibilidade de captura dessas trajetórias pelo discurso feminista lésbico. Nesse caso, a intenção não é incriminar um movimento político, mas avaliar até que ponto as histórias açambarcadas por esse movimento político e identitário não sinalizaram em certo ponto o apagamento da história e da produção cultural do que hoje estamos chamando de transmasculinidades.

Nesse ponto, é necessário, também, esclarecer o que estou chamando de identidades transmasculinas, assim no plural. Apesar de ainda recente, datado dos anos 1990 no contexto internacional (Feinberg, 1997; Green, 2006; Neves, 2020) e no cenário brasileiro a partir dos anos 2000 (Ávila, 2014; Nery, 2016; 2017; Almeida, 2012; Neves, 2020) os estudos das transmasculinidades, como recorte específico dentro da episteme *queer*, têm produzido uma quantidade significativa de material bibliográfico.

⁶ Nesta tese, utilizarei os termos homens trans e transhomens para as categorias de transmasculinidades binárias e ora pessoas transmasculinas, ora transmasculines, para as categorias não binárias de transmasculinidades.

Para o desenvolvimento desta tese, irei navegar por diferentes perspectivas teóricas acerca das identidades transmasculinas, de modo a abarcar as mais diversas percepções e miradas epistêmicas, como também as múltiplas experiências vivenciadas no contexto americano (Feinberg, 1997; Green, 2006; Halberstam, 1998, 2000, 2020; Valerio, 2006), no europeu (Preciado, 2017, 2018, 2020; Bourcier, 2020; Missé, 2018) e no latino americano, mais especificamente no Brasil (Ávila, 2014; Nery, 2016; 2017; Almeida, 2012; Neves, 2020; Peçanha, 2021; Lemos, 2019, 2020; Santana, 2019).

Vale ressaltar o compromisso ético e político deste estudo de priorizar pesquisas produzidas por pessoas que se compreendem dentro do espectro das transmasculinidades. Por isso, sempre que possível, as reflexões de outros sujeitos transmasculinos irão alinhar a malha textual desta tese. Frente à evidência de uma invisibilidade histórica e pontual, sobretudo em campos acadêmicos e espaços de decisão, seria, no mínimo, desleal de minha parte recuperar nosso passado e ajudar a construir nossas memórias para o futuro ignorando o que se produziu até agora por aqueles que vieram antes de mim.

Assim, no anseio de buscar respostas para as indagações suscitadas ao longo da trajetória deste pesquisador que não pode se posicionar com neutralidade em suas percepções porque imbricado e forjado na comunidade por ele estudada, serão consideradas produções acadêmicas e não acadêmicas (autobiografias e experiências estéticas diversas) na metodologia adotada. Situado o leitor, cabe apresentá-lo ao que nomeio como homens trans e pessoas transmasculinas.

1.2 Homens trans e pessoas transmasculinas: invisíveis ou silenciados?

Siento la extraña sensación de que me han robado el cuerpo.

Miquel Missé

Incluo dentro do termo transmasculinidades pessoas que se identificam como: homens trans, transhomem, intersexo, não binários, FTM (female-to-male), transman, boyceta, transviado, transmasculine, transgays [∞]. Como se dá a ver, dentro dessa identidade social e

política se projetam diversas subjetividades que negociam com a identidade social masculina possibilidades várias de se expressar socialmente.

As pessoas inscritas dentro desse amplo guarda-chuva identitário não desejam ser homens, elas já o são à sua maneira. As transmasculinidades negociam modos de se relacionar com o masculino que nada têm a ver com a masculinidade hegemônica inscrita na normatividade cisheteronormativa. A meu ver, entender o homem trans ou a pessoa transmasculina tem relação com a percepção de que o “masculino” não deve ser projetado apenas no plano biológico / genitalista.

Para chegar a essas categorias, naveguei por teóricos situados no âmbito nacional e internacional para apreender como essas experiências se manifestam em diferentes contextos sociais, culturais, políticos e econômicos quando produzem tensões em estruturas que, no contexto ocidental, se mostram muito rígidas, como a estrutura binária de gênero. O meu intuito, nesta seção, não é oferecer uma definição estática e final do que seja a transmasculinidade, ou a pessoa transmasculina, mas sim demonstrar como diversas categorias identitárias têm compartilhado características, signos, preferências, identificações em comum, sobretudo quando relacionadas ao universo das masculinidades.

É importante frisar o termo “masculinidades”, no plural, quando se trata das identidades transmasculinas para desmistificar a ideia de que homens trans e pessoas transmasculinas gostariam de ser homens ou têm inveja de homens por não poder sê-los. As transmasculinidades têm negociado relações com formas de masculinidades até então completamente desconhecidas pelos homens cisgêneros, sejam eles heterossexuais ou até mesmo homossexuais.

Enquanto homem trans, residente no interior de Minas Gerais e aos 35 anos, vivencio o fato de me sentir, por vezes, extremamente desatualizado frente às novidades, nomenclaturas, formas de agir das comunidades trans metropolitanas que me são apresentadas a cada página lida, a cada comunidade visitada nas redes sociais, *vlogs*, podcasts sobre a temática das transmasculinidades. Mesmo que contemplado por certos privilégios que não são garantia a outros em minha comunidade, como acesso ao ensino superior, não estar em situação de vulnerabilidade social, não sofrer constante ameaça de violência física, dentre outros, percebo que não conheço tudo sobre o que se tem produzido sobre transmasculinidades, sobre novas categorias que surgem a todo o momento, sobre as variadas formas de interseções possíveis.

Acredito que uma possível resposta para o meu espanto e sentido de defasagem cotidiano me veio por uma entrevista que o professor e pesquisador Jack Halberstam deu ao

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), em março de 2017, intitulada “A diferença entre masculino e feminino não se sustenta mais”⁷. Neste vídeo curto de pouco mais de 10 minutos, Halberstam (2017) menciona a complexidade de lidar com o termo “corpos trans”, que se refere a mudanças na natureza do gênero dos sujeitos, em uma época em que um grande número de pessoas fazendo inúmeras mudanças em seus corpos, seja pelo uso de hormônios, por intervenções cirúrgicas ou até mesmo pela modificação de seus pronomes de tratamento. Todas essas pessoas, de diferentes maneiras, têm reivindicado uma mudança na forma como se compreende gênero e o que se vê, hoje, é totalmente diferente do cenário de cinquenta anos atrás. Especialmente entre os mais jovens, a dicotomia masculino/feminino não se sustenta mais e isso tem a ver com o tempo histórico, a evolução da biomedicina, das tecnologias que se colocam à nossa disposição a cada instante.

A ampla circulação de corpos trans na sociedade, segundo Halberstam (2017), tem pressionado as culturas ocidentais a repensar gênero e sexualidade, entendendo, sobretudo, o binarismo masculino/feminino como termos dicotômicos como algo anacrônico e que não se sustenta mais. O exemplo claro da crise é a polêmica do uso dos banheiros e a forma como a sociedade tem lidado com essas mudanças. Isso porque a presença desses corpos trans tem impulsionado pequenas explosões nas percepções sobre gênero e sexualidade na cultura que acabam por produzir mudanças em efeito cascata em âmbito cultural. Para o pesquisador, é preciso que se encare essa crise com honestidade, entendendo que não se pode retroceder aos processos evolutivos que estamos vivenciando.

Embora recente, o campo de estudos de gênero e sexualidade dedicado à abordagem das transmasculinidades está em plena expansão. Do lado americano, iniciou-se nos anos de 1990, chegando ao Brasil a partir dos anos 2000 (Ávila, 2014; Green, 2006; Neves, 2020). As primeiras teorizações sobre masculinidades não hegemônicas e partícipes da socialização feminina partiram dos estudos feministas lésbicos (Halberstam, 1998; Neves, 2020; Preciado, 2018).

É nessa arena que as primeiras discussões sobre masculinidades femininas se oferecem para os estudos das transmasculinidades como solo fértil para a construção de uma

⁷ “The difference between male and female does not hold anymore”. Jack Halberstam, gender and queer theorist | Videos | CCCB. [s.l.: s.n., march, 2017]. Disponível em: <<https://www.cccb.org/en/multimedia/videos/the-difference-between-male-and-female-does-not-hold-anymore/226095>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

epistemologia que consiga dar conta de compreender as diversas subjetividades transmasculinas que se oferecem na contemporaneidade.

O ponto polêmico, mas não dispensável desse diálogo com o feminismo lésbico, coloca como figura central da discussão a figura da *butch* americana e que no Brasil conhecemos como a lésbica caminhoneira ou bofinho. As experiências das *butchs* / lésbicas bofinho localizam masculinidades que se realizam sem homens. Em texto intitulado “Transgender butch. Butch / FTM border wars and the masculine continuum”, J. Halberstam (1998) examina representações de corpos trans que surgiram, sobretudo, em contextos lésbicos entre 1990 e 1991. O texto de Halberstam é singular por apresentar, na verdade, uma retratação de críticas que recebeu pelo ensaio “F2M: The making of female masculinity”, publicado em 1994, no qual tenta explorar “continuidades ou sobreposições” entre as categorias *butch* e FTM (female-to-male).

No ensaio, o teórico considerou analisar uma identidade social que estaria surgindo em contextos lésbicos e FTM no qual o autor nomeia como *transgender butch*. Essas identidades, segundo Halberstam, mostraram pontos de contato com a identidade FTM por efetuar trânsito entre gêneros, mas ao contrário do que se havia pensado até então elas podem envolver muito mais “instabilidade e transitividade” em seu processo de construção social se comparado às identidades FTM. O que o pesquisador aponta é que, no final das contas, o que estava tentando considerar era a possibilidade de uma pessoa se considerar transgênero sem evidenciar processos cirúrgicos. No entanto, recebeu críticas de leitores, pesquisadores, ativistas que consideraram a análise descabida, não apoiada em experiências reais dos FTM’s que tiveram suas transições apoiadas em tecnologias cirúrgicas de sucesso, tal como considerar que a experiência dos FTM representava, por vezes, uma espécie de “essencialismo de gênero”, algo datado e iludido, enquanto as “masculinidades pós-modernas” eram subversivas.

Essa tensão provocada entre as duas comunidades (lésbica e FTM) é o que J. Halberstam chamou de “guerra de fronteiras” e que tem seu marco histórico na oposição feminista lésbica às pessoas transexuais documentada por Sandy Stones em “*The ‘Empire’ Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*” (1987). No artigo, Stone mostra como feministas das décadas de 1970 e 1980 mantinham uma atitude transfóbica com as MTF’s acusando-as de tentar infiltrar em seus espaços como “agentes falocráticas”, seja lá o que isso queira significar. O preconceito contra a identificação de *butchs* à masculinidade nas décadas de 1940 e 1950 também marca a história da tensão entre os limites aceitáveis do masculino nas identidades. Essa atitude parece delinear uma política também adotada contra FTM’s na qual alguns contextos lésbicos

feministas têm acusado homens trans e transmasculinos de traidores e/ou ignorantes quanto a um “discurso lésbico libertador” (Halberstam, 1998).

O que parece atravessar e costurar a tensão envolvendo as distintas categorias que reivindicam performances de masculinidade é o limite que cada uma delas estabelece como aceitáveis dentro de suas projeções e desejos em relação às suas identidades de gênero / sexuais. No caso dos FTM's, o histórico apagamento de suas identidades, seja pelo movimento feminista lésbico (no contexto cultural, sobretudo a partir da captura de biografias e autobiografias trans como produtos culturais do universo lésbico), seja pelo discurso médico e psiquiátrico, tem promovido a intensificação desse debate.

Sobre isso, Jamison Green, homem trans americano, educador e um dos principais ativistas trans da década de 1990, promove uma reflexão importante em um ensaio intitulado “Look! No, Don't! The visibility dilemma for transsexual men” publicado na revista *The transgender studies reader*, em 2006. O teórico demonstra, sobretudo a partir de sua experiência como homem transexual, como a onda de ativismo transgênero crescente na década de 1990 significou o “dilema da visibilidade” dos homens trans. Ao levar em consideração o desejo dos sujeitos de serem vistos na sociedade com o gênero que reivindicam pertencer, muitos homens trans decidem manter a condição da transgeneridade silenciada.

A facilidade de se camuflar entre homens cisgêneros, sobretudo quando alcançam o que popularmente costuma-se chamar de “passabilidade” parece ser um dos fatores relevantes quando consideram viver uma vida mais tranquila, afastada das opressões outrora vivenciadas. Além disso, como Green (2006) aponta, as pessoas que assumem sua transexualidade costumam sofrer muito mais o que ele vai chamar de “policiamento de gênero”. Isso quer dizer que essas pessoas ficam mais expostas a julgamentos, questionamentos sobre a autenticidade de sua identidade.

Ainda sobre o termo *Passing* ou Passabilidade advindo dos norte-americanos é importante explicitar que ele diz respeito à capacidade de pessoas trans se passarem como cisgêneras em diversas situações sociais. Neves (2020), entretanto, prefere utilizar o termo “leitura social”, por acreditar que o conceito de “passabilidade” traz uma carga negativa. Para o pesquisador, tal termo pode criar a impressão de que homens trans e pessoas transmasculinas estão tentando se passar pelo que não são, de que são um engodo, uma vez que só estamos reivindicando nosso pleno direito de existência.

No Brasil, acompanho o trabalho do arqueólogo, mestrando em educação e artista Shay Rodriguez⁸ que se identifica como homem trans, mas não faz uso de testosterona e diz nem desejar, da mesma maneira como não passou por nenhuma cirurgia em seu processo transitório. O cabelo azul faz parte de sua identidade visual, tal qual a fluidez no modo de se vestir, ora com roupas e elementos mais masculinos, ora com signos que reforçam a performatividade feminina. Shay faz um trabalho interessante e necessário em sua página no *Instagram*, divulgando vídeos educativos sobre as múltiplas formas de experienciar a transmasculinidade, sobretudo a que prescinde protocolos médicos. Ao expor a sua trans identidade nas redes sociais e negociar com as diferentes formas de sociabilidade, até mesmo as LGBTQIA+⁹, ele costuma ser alvo de inúmeros *haters* que o atacam por ele não performar o modelo de masculinidade que tem como prerrogativa o corte de cabelo curto, atitudes duras e violentas, roupas largas, monocromáticas (de preferência), discurso rígido e monossilábico, dentre outros.

Em setembro de 2021, estive junto a Shay Rodrigues em uma *live* organizada e mediada por Luiz Fernando Prado Uchôa para o Núcleo de transmasculinidades Família *Stronger* sobre transmasculinidades na academia e pudemos dialogar sobre como as diferentes subjetividades transmasculinas negociam com seus pares no ambiente social, no universo social acadêmico, além das possibilidades de trabalho esperadas e as experienciadas para além da academia.

⁸ *Instagram* de Shay Rodriguez: @azul.shay.

⁹ Nesta tese, optei por utilizar a sigla LGBTQIA+ para promover uma leitura mais fluida do texto. No entanto, cabe mencionar que a sigla utilizada, atualmente, por diversos segmentos de estudos de gênero e sexualidades foi ampliada para LGBTQIAPN+ (Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais).

Figura 1- *live* transmasculinidades na academia



Fonte: *Instagram* do autor (2022).

Dentre as questões apontadas por Shay e que cabem nessa pauta da passabilidade são as opressões vivenciadas até mesmo no meio acadêmico, local comumente visto como de privilégio dentre as experiências transmasculinas. Grande parte das pessoas trans que não pode ter acesso ao meio acadêmico deduz que a universidade oferece possibilidades de socialização isentas da transfobia. Em nossa conversa, Shay Rodriguez mencionou que a sua autonomia enquanto pesquisador dentro da universidade não se dá sem a constante deslegitimação dos seus saberes, seja por outros acadêmicos, seja por alguns dos docentes.

Exatamente por não reivindicar a “passabilidade” e revogar a presença dos signos da masculinidade hegemônica em sua experiência transmasculina, o seu corpo torna-se bem mais exposto a todo o tipo de julgamento. O que me chamou a atenção na fala do pesquisador é que embora a utilização das redes sociais para a divulgação de vídeos educativos sobre gênero e sexualidades faça parte conscientemente de suas pesquisas, o fato de expor sua subjetividade como mote de pesquisa gera por parte de seus pares certo desdém.

A minha experiência enquanto homem trans acadêmico diferencia-se do relato de Shay pelo fato de eu gozar de uma leitura social masculina, o que me poupa de uma transfobia direta,

incisiva. No entanto, quando dentro de uma sala de aula da pós-graduação, em nível de doutorado, percebo que a minha condição identitária me coloca em um lugar muito desconfortável e me faz lembrar que sou atravessado por fatores de raça e classe.

Nos primeiros dias de aula na pós-graduação, quando fui convidado a me apresentar e comentar meu projeto de pesquisa, notei que faço parte de uma pequena parcela que não domina pelo menos três idiomas e sinto que a temática de minha pesquisa não gerou o interesse dos meus interlocutores. O silêncio por parte de meus colegas seria um sinal de que eu estaria ocupando um espaço que não me cabe ou, na melhor das hipóteses, um sinal de reconhecimento de que existe pelo menos algum conhecimento que eles, incrivelmente, ignoram ou não têm interesse?

Porém, quando nossas experiências transmasculinas se conectam também no âmbito acadêmico, nossa voz ecoa mais forte e somos percebidos por nossos pares. Em outro momento fui convidado pelo poeta, professor, ativista, e pesquisador trans negro Esteban Rodrigues para um bate-papo sobre a corporalidade transmasculina na profissão docente e em contextos acadêmicos.

Figura 2 - Conversa com Esteban Rodrigues



Fonte: Instagram @jugmeirelles (2022).

Esteban é um dos poetas estudados nesta tese e homem trans soteropolitano com quem mantenho uma interlocução há algum tempo. Em nosso diálogo, ele comenta como em muitos momentos de sua jornada acadêmica no curso de Letras esteve inseguro sobre seu futuro profissional. Seríamos em alguma situação “descobertos”, “desmentidos”, teríamos nossa autoridade docente descredibilizada por sermos homens trans? A “passabilidade” nos daria mais segurança para trabalhar? Os anseios de Esteban, sempre foram os meus. Como seria assumir uma sala de aula sendo um homem trans? E durante algum tempo, tanto ele quanto eu postergamos esse contato.

O poeta comenta como foi a experiência, por exemplo, de ter aulas na universidade com um professor homem trans - Vércio Gonçalves. A representatividade transmasculina em espaços acadêmicos ainda é mínima e ter essa figura com a qual se identificar mudou toda uma perspectiva sobre seu futuro enquanto homem trans e pesquisador. Esteban comenta que se sentiu acolhido e integrado. A *live* criada por Esteban tinha o intuito de me entrevistar, porém, acredito que eu tenha invertido a lógica e o script de meu interlocutor. Eu estava muito interessado em dialogar com outra subjetividade transmasculina em espaços acadêmicos e entender como outros corpos trans se movimentam nesses lugares.

Essas duas situações, apenas, mostram o que Jamison Green chamou de “o dilema da visibilidade do homem transexual” em seu artigo intitulado “Look! No, Don’t! The visibility dilemma for transsexual men” na revista *Transgender studies reader*, em 2006. Na visão de Green, homens trans vivenciam um paradoxo em suas vidas entre querer / precisar serem vistos e sentirem a vontade de se tornar invisíveis. Ao mesmo tempo em que desejamos ter nossas identidades reconhecidas e validadas, muitos de nós, quando alcançamos a obliteração dos traços femininos, somos facilmente absorvidos na massa das masculinidades cisgêneras. Tal experiência é capaz de oferecer um conforto sem precedentes para aqueles que passaram muito tempo de suas vidas tendo suas identidades testadas, invalidadas.

Green é um homem trans e ativista americano que iniciou sua transição nos anos 1980 e seu texto nos fornece observações pontuais sobre como homens trans e pessoas transmasculinas podem ter suas histórias negligenciadas, apagadas ou até mesmo capturadas por discursos feministas lésbicos em razão da condição que passam a vivenciar quando afirmam suas identidades trans.

Para o ativista e pesquisador, não só pessoas trans, mas também as cisgênero desejam ser reconhecidas e tratadas com respeito na comunidade como pertencentes ao gênero que

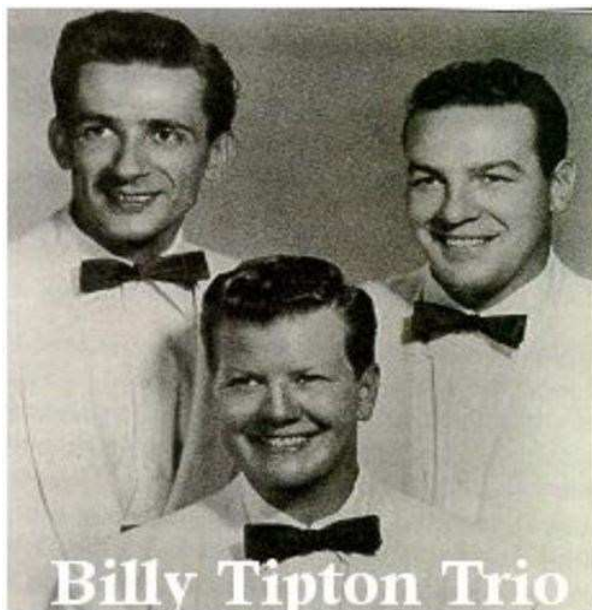
reivindicam. No caso dos homens trans, alguns fatores são preponderantes para a inserção de sucesso no universo masculino:

Homens transexuais são capazes de se integrar na sociedade através do emprego e das relações sociais; sua masculinidade natural (suficiente por si só em muitos casos), combinada com os efeitos externos da testosterona, torna-os praticamente indetectáveis na maioria das situações sociais. A tolerância cultural para uma ampla variedade de “aparências” (estilos de aparência) e comportamentos masculinos adultos também é um fator no sucesso de muitos homens em transição. (Green, 2006, p. 499, tradução minha)¹⁰

Um caso de sucesso, considerando o universo artístico no qual esta tese irá se deter e citado por Green, é o do musicista de *jazz* Billy Tipton. A vida de Tipton, segundo o ativista, é só um dos inúmeros casos de sucesso de pessoas trans que foi aceita com sucesso por seus pares no universo da masculinidade cisheteronormativa. Todavia, deve-se considerar que o “fardo do sigilo”, termo caro a Green, foi o preço a se pagar.

¹⁰ “Transsexual men are able to integrate into mainstream society through employment and social relationships; their natural masculinity (enough by itself in many cases), combined with the external effects of testosterone, renders them virtually undetectable in most social situations. Cultural tolerance for a wide variety of adult male ‘looks’ (appearance styles) and behaviours is also a factor in the success of many transitional men” (Green, 2006, p. 499).

Figura 3 - The Billy Tipton Trio (3). Photograph. 1940



Fonte: *Digital Transgender Archive* (2023).

No caso de Tipton e considerando o apagamento da história, memória e produção cultural transmasculina, tem-se uma vida inteira sendo carregada sob o “fardo do sigilo” e o medo de que os vestígios de uma suposta feminilidade pudessem ser revelados a qualquer momento. Billy Tipton desfrutou de uma carreira de sucesso nas décadas de 1940 e 1950, manteve relacionamentos com mulheres que desconheciam sua condição, adotou filhos e no fim de sua vida recebeu notória atenção mais pela descoberta de sua transgeneridade, do que pelo trabalho de músico que realizou.

Em relação ao reconhecimento de sua história e do seu trabalho, quando há, se dá sob a chave de leitura lésbica, evidenciando todo o tipo de distorção do que poderia ter direcionado os esforços de Tipton acerca da manutenção da sua identidade ao anonimato. Esse é o caso de *O trompete*, com primeira publicação em 2002 por Jackie Kay.

Ao levar em conta a biografia do músico *Suits Me: The Double Life of Billy Tipton*, escrita por Diane Wood Middlebrook e publicada em 1998, Tipton acaba entrando para a lista de “mulheres que fizeram história se passando como homem”, ou como melhor define Green (2006), figura como “o exótico fenômeno trans”. Adelaine Laguardia, professora e pesquisadora que tive o prazer de conhecer e ser aluno enquanto graduando em Letras na Universidade Federal de São João del-Rei, faz uma leitura interessante de *O trompete* na chave

do conceito de *Ghostwriting* em artigo intitulado “Espectros da memória: *ghostwriting* em *Trumpete*, de Jackie Kay”, publicado em 2014.

Em seu texto, Laguardia (2014) analisa como a história de Tipton é retratada em duas formas narrativas diferentes, a biografia escrita pela escritora Middlebrook, lendo-a na esteira de Halberstam e como essa história foi reapropriada sob a perspectiva memorialística de *O trompete*, que explora em partes a história de vida real do músico, inscrevendo-o na personagem Joss Moody, “um trompetista de *jazz* negro e imigrante escocês que vive na Inglaterra” (Laguardia, 2014, p. 210).

Na biografia, a escrita de Middlebrook parece ser subjacente e reflete a perspectiva da viúva de Tipton carregada de preconceitos e ressentimentos. “Segundo J. Halberstam (2001), Middlebrook quase chega a declarar que o transgênerismo de Billy Tipton resultava de sua ambição desmedida em tornar-se um músico de *jazz*” (Laguardia, 2014, p. 210). O músico, então, encarna a personagem fraudulenta capaz de enganar a todos para satisfazer plenamente os seus desejos.

No ponto de vista de Laguardia (2014), a beleza e autenticidade de *O trompete* de Jackie Kay reside no fato de a obra não tentar “desfazer a narrativa de vida de um indivíduo transgenérico”, mas criar com ela um texto capaz de mobilizar estratégias “políticas” e “imaginativas”. *O trompete*, partindo desse ponto de vista, funcionaria como uma obra capaz de compor com as teorias *queer*, debates acerca da desnaturalização e fragmentação das identidades, estendendo a discussão da “ambiguidade” da personagem Joos Moody, para a problematização de sua identidade racial. Em vista disso, “o próprio texto se apropria de um espaço médio, em algum lugar entre a realidade, a ficção documental e a história, um gesto adequado para um protagonista que põe em causa as fronteiras entre identidades” (Carole Jones, 2009, p. 96 *apud* Laguardia, 2014, p. 211).

Do ponto de vista estético e conceitual, não há como tecer críticas ao trabalho da escritora. A leitura de Laguardia também foi muito pontual para o que ela se propôs a analisar e trouxe contribuições valiosas para os estudos sobre identidade de gênero. Resta saber, contudo, até onde a narrativa de Jackie Kay, com sua benevolência em tratar com sensibilidade de uma possível identidade transmasculina, não colabora para obliterar ainda mais a história e a memória dessa comunidade. Novamente, considero pontual observar a quem é dada a visibilidade para trazer à tona as narrativas que carregam essas temáticas. Ademais, sob que cores, nuances, matizes essas narrativas são permitidas no contexto editorial? Em 2014, época

de publicação de *O trompete* não haveriam pessoas transmasculinas, no contexto canadense, produzindo obras literárias, trazendo essa temática sob um outro prisma? E se existiam, teriam prestígio para negociar com grandes editoras? Os textos seriam considerados “de qualidade”?

Os exemplos acima mencionados, não chegam nem perto do que os jornais e revistas, a imprensa de modo geral, foi capaz de criar. Não se consegue acessar a história de Tipton, por exemplo, em uma simples busca no *Google*, sem ser atropelado por uma série de manchetes fantasiosas, narrativas que beiram o roteiro de filmes de mistério com suas criaturas fascinantes: “Billy Tipton: O astro que nasceu mulher e ninguém soube”, “Conheça a história de Billy Tipton um músico de jazz que escondeu um segredo de todos – inclusive de sua família – até a morte”, “O incrível segredo do músico Billy Tipton”, dentre tantas outras escatologias.

O texto de Green é fundamental no sentido de nos oferecer reflexões pertinentes para experiências que não puderam ser compartilhadas com o mundo porque foram obliteradas pela ignorância e preconceito da sociedade em diferentes tempos históricos. O que Tipton diria de si e do seu trabalho caso lhe fosse oferecida a oportunidade de se apresentar como uma identidade transmasculina? Conforme reforça Green (2006)

Buscar aceitação dentro do sistema do “normal” e negar nossa condição de transexual é uma aquiescência ao paradigma de gênero binário predominante que nunca nos deixará nos encaixar e nunca nos aceitará como membros iguais da sociedade. Nosso status de transexual sempre será usado para nos ameaçar e nos envergonhar. Sempre usaremos um T escarlate que nos marca para sermos tratados como fingidos, como outros, como não normais, como trans. Mas vestir esse T com orgulho – possui o rótulo e carregá-lo com dignidade – pode distorcer esse paradigma e nos libertar de nossa prisão subordinada. (Green, 2006, p. 503, tradução minha)¹¹

Em 2020, a história do músico foi contada no documentário *No Ordinary Man* dirigido por Aisling Chin-Yee pelos com codireção de Chase Joynt, homem trans, cineasta, escritor e professor canadense. Aqui, gostaria de chamar a atenção para o fato de a produção do documentário – realizada por um homem trans – somente ter se efetuado seis anos após o ano de publicação de *O trompete* – por uma pessoa cisgênero. Tal fato ressalta a lacuna entre as

¹¹ “Seeking acceptance within the system of ‘normal’ and denying our transsexual status is an acquiescence to the prevailing binary gender paradigm that will never let us fit in, and will never accept us as equal members of society. Our transsexual status will always be used to threaten and shame us. We will always wear a scarlet T that marks us for treatment as a pretender, as other, as not normal, as trans. But wearing that T proudly—owning the label and carrying it with dignity—can twist that paradigm and free us from our subordinate prison” (Green, 2006, p. 503).

produções artísticas de autoria transmasculina nos contextos nacionais e internacionais, tópico que será mais amplamente discutido no capítulo dois desta tese.

Retomando os modos de se pensar a experiência das transmasculinidades, o pensamento de Miquel Missé, homens trans, sociólogo e ativista espanhol também se oferece como fonte produtiva de reflexões e análises. Nesta tese, utilizo a obra *A la conquista del cuerpo equivocado* (2020) para compor com as perspectivas norte-americanas e brasileiras, o lugar da experiência de homens trans e pessoas transmasculinas nas sociedades, em âmbito político, econômico e em espaços culturais.

Neste livro, o sociólogo tenta desvendar a origem do discurso corrente de que as pessoas trans nasceram/estão no corpo errado / equivocado, o motivo de essas mesmas pessoas terem essa sensação de mal estar, refletir sobre as possibilidades que as instituições médicas e públicas apresentam a elas quando se auto identificam como pessoas trans e propor uma indagação ainda mais relevante para o ativismo trans de nossa época: “e se a origem do mal estar não estiver em nosso corpo?”.

Na percepção de Miquel Missé, não devemos nos enganar ao imaginar que estamos vivenciando uma “revolução trans” e que uma abertura sem precedentes tem impulsionado a visibilidade de inúmeros corpos trans na atualidade. Durante seu trabalho enquanto ativista em contexto espanhol, ele passa a analisar como o discurso midiático e a “emergência de novos referentes trans em contexto americano” impactam o imaginário cultural de pessoas trans espanholas. Tomo como um dos mais importantes capítulos para o diálogo entre todas as teorias aqui estudadas, o quarto capítulo intitulado *Trans is pop* e o sexto, intitulado *Passing*.

No quarto capítulo, ao analisar o fenômeno da visibilidade trans na mídia televisiva, Missé (2020) nos convida a olhar criticamente para os modelos capitaneados para exibir referências trans ao imaginário popular. Citando Julia Serano, o pesquisador comenta os tipos de mulheres trans outrora representadas no cinema, a mulher trans mentirosa e a patética. Nos dois casos, modelos negativos e estereotipados da identidade trans feminina. No discurso midiático atual, está em voga o modelo norte-americano da mulher trans empoderada e bem sucedida. Os nomes da atriz Laverne Cox, da ex-soldado Chelsea Manning e da diretora de cinema Lana Wachowski são citados como exemplos que ganharam notoriedade.

A reflexão de Missé se volta, nesse caso, para os homens trans no imaginário social e na indústria cinematográfica. E a resposta é uma relativa invisibilidade frente ao longo processo de representação da marginalização das mulheres trans. Conforme ele vai afirmar

os homens trans nunca jogaram na mesma liga que as mulheres trans [...]No imaginário coletivo o garoto trans nunca está localizado no lugar de exclusão social, nem dos negócios abjetos, então não precisa tomar banho de normalização. (E não, não estou insinuando que os homens trans não conheçam a transfobia, senão que sua representação simbólica no imaginário social nunca foi a marginalização total das mulheres trans mas uma relativa invisibilidade e uma lesbofobia latente. (Missé, 2020, p. 92)¹²

É importante, nesse ponto, considerar que Missé não tenha levantado em sua pesquisa nomes de homens trans empoderados e holofotados pelas mídias virtuais e televisivas. No caso de Laverne Cox, ela ficou conhecida pelo papel de destaque que teve com a personagem Sophia Burset na série *Orange is the new black* que estreou em 2013 pela *Netflix*. Missé relembra, inclusive, que Cox chegou a ser capa da revista *TIME* em 2014.

Em uma busca simples na internet, entretanto, é possível visualizar que, dois anos antes do sucesso de Cox, em 2011, Chaz Bono, homem trans, americano, cantor, escritor, ator e ativista LGBT (filho da cantora Cher) contou sua experiência de transição no documentário *Becoming Chaz* (2011). Nesse mesmo ano, Chaz foi convidado para participar da 13ª temporada do *Dancing with the Stars*. Em 2011, lá estava ele novamente na grande mídia sendo entrevistado por Oprah Winfrey na rede CBN, além de um *talk* da revista *TIME* no mesmo ano.

Em 2015, outro exemplo clássico é o do ator, roteirista, editor, ativista inglês e homem trans Jake Graf que atuou no filme *A Garota Dinamarquesa* de Tom Hooper. Jake é casado com Hannah Graf, mulher trans que atua como capitã oficial do exército britânico. O casal tem um trabalho engajado no ativismo, com ações educativas para a promoção dos direitos trans e Jake tem produzido uma série de trabalhos no campo do cinema e das mídias, sendo reconhecido internacionalmente, sobre temáticas trans inclusivas.

Pouco antes da década problematizada, entre 2004 e 2006, Lucas Silveira, homem trans luso-canadiano, liderava a banda *The Cliks* e tornava-se o primeiro homem trans assumido a assinar contrato com uma grande gravadora, a *Warner Music Canada*. Todas essas representações detêm-se apenas ao campo estético e artístico.

¹² “los hombres trans nunca jugaron en la misma liga que las mujeres trans [...] En el imaginario colectivo el chico trans nunca ha estado ubicado en el lugar de la exclusión social ni de los oficios abyectos, así que no necesitaba darse un baño de normalización. (Y no, no estoy insinuando que los hombres trans no conozcan la transfobia, sino que su representación simbólica en el imaginario social nunca fue la marginalización total de las mujeres trans sino una relativa invisibilidad y una lesbofobia latente” (Missé, 2020, p. 92).

Entendo que Miquel Missé esteja tentando construir suas análises mostrando a fácil visibilidade das mulheres trans na grande mídia em detrimento de homens trans, por exemplo. Contudo, considero de suma importância, sobretudo do lugar de homem trans acadêmico/pesquisador – mesmo que para criticar o modo de visibilidade celebrado – buscar exemplos de transmasculinidades representativas.

A perspectiva investigativa de Missé (2020) contribuiu sobremaneira para diversos trabalhos na área, mas é preciso apontar um desconforto que perpassa minhas leituras críticas sobre teorias das transmasculinidades. Em larga medida, estudos que tentam ressaltar a invisibilidade de homens trans e pessoas transmasculinas, em detrimento do movimento de mulheres trans e travestis, acabam por reproduzir, inconscientemente, esse gesto de invisibilizar. Uma vez invisibilizados, não seria melhor dar aos homens trans e acadêmicos, visibilidade?

Nesse ponto da pesquisa, questiono se os homens trans são invisíveis ou silenciados. E se nós, homens trans e pesquisadores, não temos certa parcela de culpa em continuar reproduzindo esse silenciamento em prol de um discurso que já está efetivado, “os homens trans nunca jogaram na mesma liga que as mulheres trans” (Missé, 2020, p. 92).

Ainda sobre o paradoxo do que o teórico vai chamar de “visibilidade a tiros de canhão”, ele comenta a inserção de um concorrente ao BBB espanhol (*Gran Hermano*) de 2015 que se identificava como homem trans. À época, simpáticos à causa LGBTQIA+ comemoravam o fato de se ter, pela primeira vez, um homem trans em um programa televisivo de grande alcance. Não obstante, o que se observa é que o modelo de identidade trans selecionado como referência para o imaginário cultural - de um local que até então desconhecia completamente a identidade transmasculina - era demasiado “irresponsável”.

Niki era o nome do concorrente ao *reality show* e que, analisado por Missé à luz do *casting* do programa, se apresentava performando “os valores da masculinidade mais clássica: agressividade, sexismo, intolerância, etc” (Missé, 2020, p. 95, tradução minha)¹³. Nesse ínterim, a invisibilidade trans, conforme evidencia o pesquisador, não deve ser “moeda de troca” para justificar termos uma figuração negativa no imaginário social em âmbito televisivo. Por isso, a importância de o ativismo trans estar, atualmente, também alinhado com outras pautas sociais. O aspecto interseccional deve ser uma das chaves para uma “perspectiva crítica”

¹³ “los valores de la masculinidad más clásica: agresividad, sexismo, intolerancia, etc” (Missé, 2020, p. 95).

aos dilemas que se apresentam frente aos modelos de referência que são expostos nas mídias de comunicação em massa.

Acredito que o caso ilustrativo da onda de visibilidade trans situada em solo brasileiro é o do ator e modelo Tarso Brant que teve notória exposição televisiva. Em um primeiro momento servindo como motivo de riso em programas como *Pânico na Tv* da rede Bandeirantes e depois como estrela da novela global *A força do querer* de Glória Peres. Nesse ponto do texto, vale muito a pena assistir ao vídeo referenciado com a matéria do *Pânico na Tv*. A chamada da matéria se inicia com Emílio Surita, apresentador responsável pelo comando do programa, anunciando / preparando o telespectador para o que irá presenciar:

Vocês sabem que o nosso programa é pautado pela produção, às vezes tem um apresentador que sugere uma pauta. E não sei se vocês sabem, mas a Sabrina Sato é uma pessoa bem *prafrentex*, mas eu não. Eu já sou uma pessoa muito conservadora e ela trouxe essa pauta. É uma menina que ela faz o maior sucesso no *Facebook*, ela faz o maior sucesso nas redes sociais e ela é de Minas Gerais. Ela é de Belo Horizonte e agora vocês vão conhecer a Tereza Brant.¹⁴

Enquanto Emílio Surita e os demais apresentadores do programa comentam a atração, a legenda afixada em nossa tela pela produção não deixa dúvidas do tom em que a temática será abordada: “Agora: conheça Tereza Brant, a mina que virou menino”. Dois pontos importantes para se analisar, sendo o primeiro o exotismo imbuído na experiência transmasculina de Tarso e, depois, a forma como o apresentador ao mesmo tempo se isenta da responsabilidade da matéria e se vangloria de ser conservador.

O apresentador, não se engane, não está se isentando da carga pejorativa do tratamento dado à história de Brant. Ele pede desculpas por fazer o telespectador brasileiro passar pelo constrangimento de ver um corpo não dominado pelas normas binárias de gênero, um corpo desobediente e que provoca, na cabeça do cidadão médio, sentimentos que variam de desaprovação ao riso escarnecedor.

Aqui, cabem algumas considerações sobre a história de Tarso. À época, de fato, ele reivindicava o uso de seu nome de registro. Não se pode ter certeza se por estratégia política ou de *marketing*. E, aqui, saliento que meu objetivo não é julgar o gesto de Brant, mas mostrar ao meu leitor uma mirada crítica que ele próprio já fez em relação à sua exposição na mídia no

¹⁴ Transcrição da fala do apresentador nos primeiros 35s do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=3sFmkqQxF70>.

passado. Tarso já foi duramente criticado por homens trans e pessoas transmasculinas por usar acriticamente de sua condição para receber a atenção midiática. Eu chamo a atenção para a forma como se expor, enquanto ser exótico, na mídia de massa contribui para que as nossas referências sobre transmasculinidades, já quase nulas, continuem chegando até nós com toda a carga negativa com que chegam.

Ademais, é de expressiva contribuição a análise que Miquel Missé faz do termo *Passing*, presente no cotidiano das pessoas trans, para localizarmos as infinitas possibilidades de expressão transmasculina e que devem ser considerados à luz das políticas de normatividade vigentes. O termo vem da cultura norte-americana e significa “passar por”, “passar despercebido”. No Brasil, popularmente se fala em “passabilidade”. Grosso modo, esta se oferece como um *ticket* ao universo social cisgênero. No caso de homens trans, é o fato de alcançar a “leitura social” masculina (perda da silhueta feminina, voz grave, barba, ganho de músculos, pelos pelo corpo) de modo a não deixar mais transparecer os vestígios de uma corporificação feminina vivenciada no passado.

Entre os vários aspectos que evidenciam o processo de apagamento das identidades trans (masculinas e femininas), bem como as diversas violências aos quais nossos corpos estão submetidos, o *Passing* evidencia uma das vias pelas quais a política da normatividade dos gêneros, astuciosamente, tem se insinuado mascarada de conceitos como “empoderamento” e “visibilidade trans”. Isso porque os modelos de transições de sucesso notabilizados pela grande mídia circunscrevem corpos que não parecem corpos trans. Uma pessoa trans com referente positivo é aquela que foi capaz de moldar seu corpo às perspectivas normativas do que é ser uma mulher desejada e um homem desejado. (Missé, 2020). Seja por procedimentos estéticos ou cirúrgicos, a ideia da passabilidade subjaz fatores como “o classismo que oculta, a meritocracia que estabelece, a impossibilidade sobre a qual ela é construída e as derivas exibicionistas que está gerando¹⁵” (Missé, 2020, p. 136, tradução minha).

Do contexto do artigo de Jamison Green, no início dos anos 2000, em que se discutia o dilema da visibilidade e da invisibilidade no sentido de vivenciar a experiência de ser homem trans como legítima, para a década seguinte, meados dos anos 2020, Miquel Missé aponta para uma reconfiguração do policiamento de gênero que se dá de forma insidiosa sob a perspectiva de um possível “empoderamento” e que pode ser perigosamente absorvida pelas vivências trans

¹⁵ “el clasismo que oculta, la meritocracia que establece, la imposibilidad sobre la que se construye y las derivas exhibicionistas que está generando” (Missé, 2020, p. 136).

que não realizarem o exercício crítico do lugar que seus corpos ocupam na sociedade, nos discursos, nas narrativas televisivas.

Até aqui, e utilizando referenciais teóricos críticos de fora do país, percebe-se que o movimento das transmasculinidades tem evidenciado, pelo menos, duas formas pelas quais o trabalho da visibilidade do homem trans e das pessoas transmasculinas tem sido feito. De um lado, o exibicionismo midiático tem projetado ideias sobre corpos trans e que são compradas por eles. De outro, o ativismo tenta ler de forma crítica os fenômenos atuais da emergência das identidades transexuais e transgêneras na sociedade.

No ativismo brasileiro, alguns nomes são expressivos por terem contribuído para a visibilidade das pessoas transmasculinas e terem produzido debates profícuos acerca das trans identidades. Levando em conta os estudos produzidos fora do país e os que têm sido construídos no cenário nacional, percebe-se uma preocupação mais detida, no Brasil, em tentar clarificar o que seja de fato a identidade do homem trans e suas nuances, suas experiências e seu lugar na sociedade frente às demandas de políticas públicas.

Algumas figuras centrais utilizadas nesta tese são João W. Nery, Guilherme Almeida, Kaio Lemos, Benjamin Neves, Leonardo Peçanha que são homens trans ativistas, professores e pesquisadores com produção expressiva sobre o estudo das transmasculinidades. Depois de comentar as experiências e a onda de visibilidade trans, sobretudo a transmasculina, faz-se importante mostrar como têm avançado as discussões sobre a identidade do homem trans. A quem nomeamos homem trans ou quem são as pessoas transmasculinas?

João W. Nery, identidade transmasculina pioneira no Brasil, escritor e ativista, preferiu utilizar em seu processo de autoidentificação o termo “transhomem”. Para ele, enfatizar o termo trans revela não só o orgulho em pertencer a esse rol identitário, mas ressalta a não adesão a um modelo de masculinidade “definido por uma sociedade que considera controladora, machista e misógina” (Nery, Coelho, Sampaio, 2015, p. 172).

A história de João Nery ganhou notoriedade em meados de 2011 quando publicou *Viagem Solitária: memórias de um transexual 30 anos depois*, publicado pela editora Leya. Em 2011, João esteve no programa *De frente com Gabi* (SBT) apresentado pela apresentadora Marília Gabriela, em 2013 conversou com Serginho Groisman no programa *Altas Horas* da (Tv Globo), dentre vários outros. Ele é conhecido por ser o primeiro transhomem no país a se submeter a diversas cirurgias em seu processo de transição em um momento histórico que elas eram consideradas proibidas no país. João Nery se engajou ativamente na defesa de direitos de

peessoas trans e deixou antes de falecer mais um livro fruto de pesquisas que realizou sobre experiências de pessoas trans na velhice, o *Velhice Transviada* (2019) que saiu pela editora Objetiva.

Simone Ávila é uma pesquisadora pioneira no estudo das transmasculinidades e em sua obra intitulada *Transmasculinidades: a emergência de novas identidades políticas e sociais* (2014) também vai adotar em sua escrita o termo “transhomem”:

Eu utilizo o termo “transhomem” para me referir aos sujeitos que foram identificados no nascimento como pertencentes ao “sexo” feminino (ou transsexuais masculinos, homens trans, ou trans masculinos, ou FTM) e que se identificam com o gênero masculino. (Ávila, 2014, p. 33)

A justificativa da estudiosa reside em três fatores, sendo: a) percepção de o termo “transhomem”, assim substantivado, retirar a carga qualificadora impressa nos demais termos como homem trans ou transexual masculino; b) ser a tradução do termo utilizado pelo teórico e pesquisador francês Sam Bourcier, uma de suas fontes de pesquisa e c) a necessidade de fugir dos binarismos, como “homem/mulher” e “masculino/feminino”.

Na introdução do livro, contudo, Ávila (2014, p. 23) conceitua o termo “transmasculinidades” como “identidades masculinas produzidas por transhomens”. Embora não seja totalmente descabida, ela parece reducionista frente ao cenário atual. O professor, pesquisador, ativista e homem trans Benjamin Neves, em sua tese intitulada *Hospitalidade transmasculina e envelhecimento: redes de conversações na/com a saúde e a educação* (2020), considera pertinente pontuar que não somente transhomens ou homens trans têm reivindicado identidades masculinas.

O pesquisador comenta o que se visualizou, por exemplo, no Primeiro Encontro Nacional de Homens Trans (I ENAHT), ocorrido na USP, no ano de 2015. Era um encontro idealizado para e por homens trans, mas que recebeu a presença maciça de pessoas que se auto identificavam como transmasculinas. Na ocasião, o desdobrar de subjetividades que reivindicavam a identidade transmasculina se projetava em experiências de pessoas que ora não desejavam se hormonizar, mas queriam a mastectomia, pessoas que não desejavam a passabilidade, mas reivindicavam a masculinidade, pessoas que não desejavam ser homens, mas que flertavam com os signos da masculinidade.

Neves (2020) chama a atenção para o fato de que generalizar as experiências transmasculinas pode ser nocivo em um cenário de invisibilização e precarização das políticas públicas que atendam pessoas LGBTQIA+. Uma vez que as vidas de pessoas trans, por exemplo, são classificadas e categorizadas sob normas por demais rígidas, a chance da invisibilidade dos diferentes matizes identitários contemplarem o acesso a tais serviços.

O professor e pesquisador Guilherme Almeida em artigo intitulado “‘Homens trans’: novos matizes na aquarela das masculinidades?”, elenca as categorias “homem transexual”, “homem trans”, “transhomem”, “transman”, “FTM” ou “transexual masculino”. Em seus estudos, prefere adotar o termo “homem trans” como forma de condensar e evitar a complexificação dos trabalhos pelo excesso de nomenclaturas (Almeida, 2012). Além disso, o pesquisador utiliza o critério de autodenominação para nomear as subjetividades transmasculinas. Pela abordagem de Almeida (2012), compreende-se que não há possibilidade de se definir cartesianamente a experiência do homem transexual. Em última instância, vale a palavra e o desejo do indivíduo de se autodenominar. Nesse caso, todo o esforço movido pela medicina e a instituição psiquiátrica, desde os anos de 1950, para compreender essas experiências, mostra-se “estéril”.

Isso porque as formas de se vivenciar a transmasculinidade são atravessadas por diversos fatores. Em estudo etnográfico, Almeida (2012) teve acesso a registros de sujeitos que não foram descritos como homens trans, mas que em alguma medida estabeleciam com estes pontos de contato. Como forma de demonstrar os “matizes da complexa aquarela das masculinidades”, Almeida (2012) organiza as experiências em quatro grupos:

O primeiro grupo é formado por pessoas que não querem um total descolamento do feminino. Permanecem como “mulheres” por diferentes e variados condicionantes: familiares, subjetivos (medos, incertezas, ceticismo), objetivos e sociais (riscos físicos das modificações corporais, trabalho, sustentação econômica) [...]. (Almeida, 2012, p. 515-516)

Segundo o pesquisador, as pessoas inseridas no primeiro grupo evidenciam uma socialização lésbica e mesclam em suas performances de gênero signos masculinos (camisas, cuecas, por exemplo) e signos femininos, como cabelos longos, dentre outros. Acredito que uma referência que marca o imaginário cultural de nossa época é a personagem Shane McCutcheon do seriado *The L Word*.

O segundo grupo é formado por “homens” que não optam por modificações corporais cirúrgicas nem hormonais. Fazem uso de outros recursos culturais disponíveis para terem a aparência próxima do gênero com o qual mais se afinam (roupas, calçados e cortes de cabelo masculinos, uso de apelido masculino, atividades de trabalho masculinas) e se declaram satisfeitos e efetivamente pertencentes ao gênero masculino [...]. (Almeida, 2012, p. 516)

No terceiro grupo, o teórico situa pessoas que “constroem performances públicas em que os gêneros se misturam [...]”. Elas podem, por vezes, fazer a auto administração de testosterona, mas não desejam processos cirúrgicos (Almeida, 2012, p. 516). Paul Preciado é um exemplo a se considerar, sobretudo quando à luz da leitura de *Testo Junkie* (2018).

Por fim, no quarto grupo, situam-se “indivíduos que fazem e/ou desejam modificações corporais através da hormonização por testosterona e de uma ou mais intervenções cirúrgicas...” (Almeida, 2012, p. 516). Nesse grupo, os indivíduos que buscam, além de recursos que lhes garantam uma “leitura social” masculina (utilização de faixas de compressão dos seios, *packers*, dentre outros), o reconhecimento jurídico através da retificação de nome e gênero de seus registros civis.

Na visão do teórico, foi a partir do crescimento na cena pública desse quarto grupo, sobretudo quando relacionado às demandas dentro do processo transexualizador oferecido pelo SUS que surgiu a identidade social e política que, hoje, se inscreve sob o nome de “homens trans” no Brasil.

Os homens trans são vistos, na visão do pesquisador, como diferentes entre si e permeados por marcadores sociais de diferença como raça, classe, orientação social, origem geográfica, dentre outros. Pode-se considerar como aspectos em comum de suas vivências as situações de preconceito e rejeição no meio social onde vivem pela acusação constante de não se encaixarem nas normas de gênero vigente. Muitos, ainda, viveram estigmas dentro da comunidade lésbica em detrimento do grau de masculinidade impresso em suas subjetividades. Devido a essas situações que se arrastam por vários anos de suas vidas, muitos decidem, por fim, assumir a identidade masculina. O termo “transexual” povoa o vocabulário de muitos deles sem qualquer ressentimento, pois sentem-se aliviados por descobrirem, enfim, a razão de seu desajuste na sociedade dividida em gêneros. Assumir a utilização dessa “unidade semântica” (trans), embora imbuída de significantes patológicos, revela uma forma de estar no mundo (Almeida, 2012).

É importante destacar que esse era o cenário na década de 2010, mais especificamente, o ano de 2012. Recentemente, Guilherme Almeida faz uma revisão do que ele, naquele momento, chamou de aquarela de masculinidades no texto “Revisitando a aquarela das masculinidades e descobrindo entreaberta a caixa de Pandora”, publicado no livro *Cartografias da masculinidade*, organizado por Pedro Ambra, em 2021.

No texto, é possível perceber uma leitura do estado atual dos estudos das transmasculinidades alinhada à de Miquel Missé no contexto espanhol do ano de 2018. O boom da visibilidade transmasculina é visto com ressalvas, considerando a possibilidade de homens trans poderem performar formas de masculinidades desconectadas do perfil agressivo e violento da masculinidade hegemônica.

Guilherme Almeida (2021, p. 75) considera pertinente trocar a metáfora da “aquarela” pela metáfora da “caixa de Pandora”, pois assim como na mitologia grega, “as transmasculinidades vazaram da caixa de Pandora em abundância, e dialogaram ativamente com o conjunto das masculinidades disponíveis nas relações sociais para todos os homens”. Em uma análise objetiva, a visibilidade transmasculina, como fenômeno de massa, é permeada pelo acesso a informações disponibilizadas na internet, via redes sociais, o acesso a biotecnologias, sistemas de saúde e diálogo com o que ele vai nomear “feminismos revitalizados”.

Almeida (2021) mostra-se compreensivo, no entanto, e tenta analisar criticamente a adesão de alguns homens trans a posturas machistas e misóginas presentes no comportamento de grupos masculinos cisheteronormativos. Para ele, a postura crítica, sobretudo alinhada ao discurso feminista da igualdade entre gêneros, não perpassa a trajetória de todos os sujeitos trans. É pertinente considerar que o desejo de obter os privilégios negociados pelas masculinidades e há tanto negado em suas existências, bem como a necessidade de aceitação em tais grupos sociais, faz com que muitos homens trans não demonstrem empatia com as pautas feministas.

E a questão pontual dessa discussão levantada pelo teórico é: se homens trans são homens como quaisquer outros, porque criminalizá-los em tal postura quando essas mesmas atitudes não são julgadas em masculinidades cisheteronormativas? O ponto de vista do teórico é que se deve olhar para essas performances de masculinidades como propensas a se contaminar no universo social onde circulam. Destarte, para ele

Transmasculinidades são efeito de bricolagem, criações produzidas na interseção de necessidades induzidas por marcadores sociais de diferenças tão diversos quanto a classe social e as necessidades econômicas, o contexto geográfico, o pertencimento étnico-racial, a geração e outros tantos [...] (Almeida, 2021, p. 79)

Dez anos após o primeiro texto sobre a emergência das transmasculinidades como identidade social e política, o teórico amplia o escopo de identidades que reclamam essa categoria situando-as como uma “miríade de possibilidades”:

homens trans não binários, homens trans orgulhosamente portadores de uma vulva refutando o paradigma psiquiátrico da aversão à própria genitália, homens trans grávidos sem abrirem mão da afirmação da paternidade, homens trans aderindo à contemporânea formulação de uma paternidade próxima, afetiva e cuidadora, homens trans feministas, homens trans que se afirmam gays ou bissexuais, homens trans trabalhadores sexuais, homens trans se relacionando afetiva e/ou sexualmente com mulheres trans e travestis, assim como homens trans heteronormativos (Almeida, 2021, p. 80).

“Homens trans incomodam”, segundo o pesquisador, porque mostram à sociedade conservadora – introjetada de valores cisheteronormativos – que o privilégio atribuído à categoria homem não está garantido pela simples presença de um órgão genital, como sempre foi previsto.

O que estamos considerando a esta altura da pesquisa é que nesse momento histórico, as transmasculinidades estão considerando outras possibilidades, para além da patologização inscrita nas ciências médicas e psiquiátricas de se reencontrarem com seus corpos e suas identidades. Esse movimento de afirmação, contudo, não se dá de forma pacífica, mas em uma arena de negociações com a sociedade, as instituições médicas, a esfera pública e jurídica.

Pessoas transmasculinas têm construído um legado epistêmico, material e cultural sem precedentes na história do país. Ao se (re)construírem enquanto identidades, colocam seus corpos em ação e sua experiência para iluminar as próximas gerações, sobretudo no que tange a direitos, educação em gênero e sexualidade, saúde e possibilidades estéticas e artísticas.

1.3 Mestres Forjadores

engenharia transversa
Transhomens fabricam
*seu pau a pump*¹⁶

Thales Gabriel Moura

O título dessa seção, assim como o poema da epígrafe, traz a palavra forja em seu sentido de lugar de construção. Similar ao exercício dos antigos cuteleiros, mestres forjadores que cunhavam suas armas em fogo e pancadas, também as pessoas transmasculinas forjam seus corpos, ou seja, constroem suas identidades ou no calor dos hormônios, ou nas lutas sociais, nas cicatrizes do trabalho e do refinamento da criação de seu ser.

Sobre o legado epistêmico, material e cultural produzido por transmasculinidades, um nome proeminente no âmbito do ativismo e também no acadêmico é o de Kaio Lemos, homem trans, pesquisador, ativista, doutorando em Ciências Sociais pela UnB e, atualmente, coordenador nacional do Instituto Brasileiro de Transmasculinidades (IBRAT). Um pouco da história e do trabalho de Kaio pode ser vista no documentário *Transversais* (2021) de Émerson Maranhão.

Dos estudos de Kaio Lemos, interessa-me um termo muito caro ao pesquisador e que foi trabalhado em sua dissertação de mestrado em antropologia pela UFC/UNILAB, “processos externalizadores”. Lemos (2020) analisa o funcionamento do dispositivo transexualizador em atual funcionamento no país pelas diretrizes e portarias do SUS para mostrar que as diversas possibilidades de trânsito dos homens trans incluem não somente técnicas e procedimentos relacionados à atenção básica de saúde, mas práticas diversas de reconhecimento social e busca por respeito e satisfação de desejos.

Para suas análises, Lemos (2020) dialoga, sobretudo, com Donna Haraway, Marcel Mauss e Foucault, mantendo diálogo com os conceitos de “tecnologias de gênero”, “técnicas corporais” e “biopoder”, respectivamente. O que o teórico nos mostra é que da perspectiva das diretrizes e portarias do processo transexualizador do SUS, as instituições médicas e seus profissionais entendem que o processo transexualizador só vai existir a partir dos processos

¹⁶ Esse excerto compõe parte de um poema que foi publicado em meu livro de poemas, *Forja* (2023)

tecnológicos protocolados em âmbito ambulatorial. Isso quer dizer que da perspectiva das ciências médicas, o que faz um homem trans ou pessoa transmasculina é a rígida adesão a um protocolo ambulatorial que prevê, sobretudo, hormonioterapias e processos cirúrgicos.

Entretanto, a experiência do ser transmasculino perpassa outras instâncias, como a subjetiva, as vivências socializadas, os saberes do próprio sujeito. Em razão disso, o trânsito transmasculino prevê outro processo que é anterior ao protocolo ambulatorial, “o processo externalizador”. Neste, estão inscritas “tecnologias de gênero” não necessariamente dependentes das normativas, leis e diretrizes para validação da experiência transexual. Os processos externalizadores incluem práticas discursivas, experiências, tecnologias de gênero construídas pelos próprios sujeitos transmasculinos (Lemos, 2020).

Kaio Lemos (2020) aponta que a ideia do “processo transexualizador” é que o sujeito precisa externalizar a leitura de gênero em que se identifica e, por essa razão, do ponto de vista da biologia, a validação desse corpo vai se dar somente se coincidir plenamente com a imagem do corpo masculino cisnormativo inscrito como padrão. Consequentemente, a justificativa de que o corpo está “equivocado / errado” prevista em Miquel Missé justificaria adequações ambulatoriais. O processo transexualizador regido pelo SUS adota a perspectiva do “biopoder” (Foucault, 2018), que colide os corpos em uma ética médica e legal higienizadora. Todavia, da perspectiva dos “processos externalizadores”, a pessoa transmasculina apenas coloca para fora aquilo que é sentido e vivido por dentro.

Essa mirada epistêmica do pesquisador modifica toda a compreensão do que é ser um homem trans ou pessoa transmasculina e demais categorias previstas. O sujeito é o “fazedor” de seus processos e toma para si a autonomia de construir a sua identidade e moldar o seu corpo de forma totalmente ressignificada das normas hegemônicas. Os homens trans e pessoas transmasculinas constroem suas identidades em dissonância “cis –têmica” promovendo uma concordância erótica.

Em sua dissertação, Kaio Lemos (2020), utilizando-se de sua experiência transitória acessando o processo transexualizador do SUS, no Estado do Ceará, com todas as defasagens e violências a que são submetidas as pessoas trans, nos mostra como foi capaz de “forjar” a sua transmasculinidade, também, utilizando-se de práticas discursivas e experiências.

Entre alguns elementos que fazem parte da composição da identidade de homens trans e pessoas transmasculinas para além dos protocolos ambulatoriais estão a escolha do nome seu nome social, a escolha de roupas com signos masculinos, camisas de compressão para mergulho

para acesso à clubes e banho de mar, a utilização de produtos para o crescimento de pelos faciais, a adesão de faixas torácicas (*binders*) para compressão dos seios e o uso de próteses para simular volume na cueca ou para urinar em pé (*packers*). Estas sendo adquiridas em lojas específicas para o seguimento de homens trans ou até mesmo feitas em casa. Em comunidades de pessoas trans no *Facebook*, é comum encontrar homens trans compartilhando tutoriais de como fazer *binders* ou *packers* caseiros a baixo custo.

Figura 4 - Modelo de *packer* caseiro; 2- *Packer* comercializado



Fonte: 1- *Facebook*. 2- Do autor (2023).

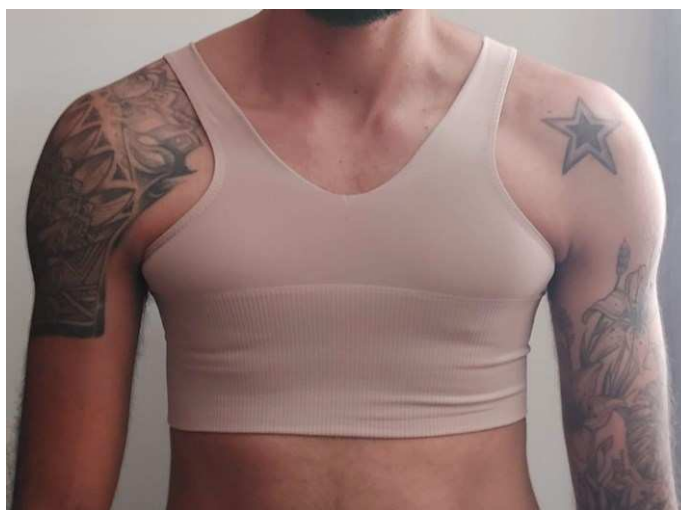
Figura 5- Modelo de *packer* comercializado em lojas



Fonte: Perfil do *Instagram* da loja (2023).

Sobre a preferência por utilizar de técnicas caseiras para a construção de acessórios de sobrevivência ao cotidiano transmasculino, como *binders* ou *packers*, é importante sinalizar que nem sempre elas estão ligadas a questões econômicas. É fato que as poucas e pequenas empresas/lojas do ramo oferecem esses acessórios e próteses a preços impraticáveis para algumas pessoas trans. Todavia, do meu ponto de vista enquanto homem trans, a maior dificuldade é conseguir fazer com que diferentes corporalidades se adaptem a essas próteses e artefatos. Durante boa parte da minha transição e quando ainda não tinha realizado a mastectomia, embora tivesse condições financeiras de adquirir *binders* em lojas, preferi eu mesmo confeccioná-lo adaptando ao meu biotipo corporal cuidando para que a compressão não me machucasse, nem causasse falta de ar.

Figura 6- *Binder* caseiro feito com calcinha de cintura alta / compressão



Fonte: Do autor (2023).

Homens trans também fabricam seus próprios pênis utilizando-se de *pumps*, sejam caseiros ou vendidos para esse fim específico em lojas especializadas. Com o *pump*, o crescimento do clitóris, já previsto na administração da testosterona, é potencializado. Alongar o tamanho desse órgão auxilia aqueles que desejam se submeter à cirurgia de genitalização (técnica da metoidioplastia).

Figura 7- *Pump* versão comercializada e modo de funcionamento



Fonte: Do autor (2023).

Muitos homens trans, produzem *pumps* caseiros, adaptando, por exemplo, seringas descartáveis de 20, 30 ou 60ml. A rede trans brasil chegou a disponibilizar um pequeno tutorial em cartilha sobre saúde do homem trans e pessoas transmasculinas.

Figura 8- Manual de *Pump* caseiro



Fonte: Adaptado Rede Trans Brasil (2023).

A respeito de todas essas tecnologias e seus usos, um caso ilustrativo é a dificuldade de homens trans negros encontrarem opções de *packers* no mercado que tenham o seu tom de pele. Visto a nossa condição de país miscigenado e multirracial, essas realidades quase nunca são levadas em conta. Do ponto de vista de utilizar essas próteses em espaços públicos, por exemplo, os banheiros, esses matizes / tonalidades não são mera questão estética, elas fazem parte de um processo maior de sobrevivência.

Figura 9- Tentativa de adquirir um *packer* stp¹⁷ de acordo com o tom de pele



Fonte: Do autor (2023).

Por fim, levando em conta o ponto de vista dos “processos externalizadores”, não poderiam os nossos ancestrais terem se utilizado de tais tecnologias de gênero ou outros? Se estamos considerando a possibilidade de homens trans com T¹⁸ e homens trans sem T, a transmasculinidade não poderia estar legitimamente gravada nas subjetividades passadas?

¹⁷ O *Packer STP (Stand-To-Pee)* é uma prótese que permite homens trans e pessoas transmasculinas urinar em pé.

¹⁸ Alusão ao hormônio masculino Testosterona.

1.4 Transmasculinidades Negras: tingindo tudo de preto

*queimei suas esperanças brancas
tingi tudo de preto*

*sou brasa forte
tição pós-apocalíptico
pior que deuses ditadores [...]*

*não mexe comigo não...
que à dor [...]
eu sei reagir*

Kika Sena

O ativismo na seara dos estudos das transmasculinidades negras têm produzido uma série de estudos e reflexões no âmbito acadêmico no que diz respeito a essas subjetividades atravessadas pelo viés racial que merece atenção. No campo artístico, as transmasculinidades negras têm construído um legado expressivo em diálogo com autores, estéticas e movimentos culturais que se posicionam de forma compromissada com os valores da cultura afro-brasileira. É possível perceber, ainda, uma porosidade dessas atividades com as pautas do Feminismo Negro e Interseccional. Vozes de pesquisadoras e ativistas como bell Hooks e Audre Lorde tornam-se importantes para a interpretação desses trabalhos que serão apresentados no capítulo dois desta tese.

No debate acadêmico, os trabalhos de Leonardo Peçanha e Bruno Santana vão delinear algumas das perspectivas em debate no país. A obra *Transmasculinidades negras: narrativas plurais em primeira pessoa* (2021), organizada por Bruno Santana, Leonardo Peçanha e Vércio Gonçalves e publicada pela Ciclo Contínuo Editorial, é o trabalho mais recente e completo sobre a temática no Brasil. Dessa obra, para fins de contribuição epistemológica, nesta tese, faço a leitura de “Ensaio sobre Transmasculinidades Negras: desafios e inquietações” de Leonardo Peçanha.

O texto de Peçanha é pontual por criar uma conexão com todas as outras teorizações sobre transmasculinidades, como a problemática da passabilidade, mas trazendo a percepção

da vivência do homem trans negro e frisando a necessidade de se dialogar com a pauta da interseccionalidade. O ponto alto de sua análise é a afirmação de que “o corpo negro, apenas por ser negro, já é desconstruído de toda a lógica normativa e binária de corporeidade” (Peçanha, 2021, p. 135).

O legado colonial trouxe consigo o legado do racismo. As mulheres negras não eram como as mulheres brancas e seus corpos eram vistos como mão de obra e objeto sexual. Os homens negros não eram homens. Estes tinham funções muito bem definidas dentro da dinâmica colonial, eram mão de obra escravizada, recebiam a alcunha de violentos e de uma “virilidade inquestionável” (Peçanha, 2021, p. 134).

As masculinidades dos homens negros são atravessadas pelo racismo, objetificação e sexualização, herança do passado escravagista que se atualiza na sociedade projetando suas sombras, também, nas masculinidades não normativas, como as dos homens trans. Como corpos que são incessantemente interpelados pelas dinâmicas da masculinidade heterocisnormativa, homens trans e pessoas transmasculinas negras são a todo momento interpelados por todos esses estigmas (Santana, 2019; Peçanha, 2021).

Dito isso, Peçanha (2021, p. 135) vai apontar que o sentido da “passabilidade” outrora discutido por teóricos trans brancos ganha outra espessura no cenário da negritude, porque “o corpo negro é “um corpo que não é ‘passável’”, porque é sempre “um corpo visto como ameaça”. Partindo do ponto de vista da sua vivência particular enquanto homem trans negro, o teórico discorre sobre os tipos de violências sofridas quando acessou a socialização enquanto mulher negra masculina. Nesse lugar, ele pôde experimentar o racismo e o sexismo. E, hoje, enquanto homem trans, o racismo e todo o tipo de transfobia.

Sobre o lugar de privilégio supostamente experienciado por homem trans, sobretudo quando acessam a “passabilidade” e passam a negociar com os grupos de homens cisnormativos, Peçanha (2021) chama a atenção para o fato de que, para as transmasculinidades negras, essa não é a premissa. Homens trans negros são expostos a situações de mais violência, como baculejos policiais, estupros corretivos, dentre outras ameaças iminentes.

Bruno Santana, homem trans negro, professor, pesquisador, ativista e também poeta estudado nesta tese, ressalta a importância do espaço acadêmico para construir não só a sua identidade trans, mas também a sua identidade negra. Foi dentro desse espaço que, de posse de leituras de teóricos decoloniais, que o ajudaram a compreender processos históricos como os mecanismos de branqueamento que deixaram na comunidade negra um legado de negação da

identidade, rejeição e exclusão. A corporalidade do pesquisador é atravessada por dois trânsitos, o capilar e o de gênero. O processo de empoderamento de suas identidades materializou a figura de “um homem negro trans e de dread” (Santana, 2019, p. 96).

Segundo Santana (2019, p. 97), na esteira de Pocahy, “para pensar sobre transgeneridade e negritude é preciso pensar de forma interseccional, levando em consideração os marcadores sociais da diferença, tais como identidade de gênero, raça, classe, sexualidade, territorialidade, dentre tantos outros”. Durante sua transição de gênero, o pesquisador notou, em grupos de *WhatsApp*, destinados a compartilhamento de materiais sobre transgeneridade, imagens de homens trans brancos como referências de meninos trans negros. A falta de referências transmasculinas negras chama a sua atenção, mas não só. Ele percebe que corpos transmasculinos negros não ocupavam o lugar de corpos desejáveis. O lugar da rejeição e da marginalização se atualiza na vivência do homem trans e da pessoa transmasculina. Desse modo, o homem trans negro estabelece com a “passabilidade cis” outro tipo de relação, mais perversa, violenta, abusiva.

O campo cultural e artístico tem negociado com todas essas pautas políticas ampliando as possibilidades de diálogo com toda a comunidade transmasculina. No capítulo dois, o trabalho de Wilmer “Little Axe” Broadnax como cantor gospel tradicional é singular para o debate. O livro *Transmasculinidades negras: narrativas plurais em primeira pessoa* (2021) traz uma série de trabalhos como poemas, contos, ensaios, memoriais. No quarto capítulo desta tese, analiso a poesia de Bruno Santana e Preto Teo utilizando, em alguns de seus poemas, a chave de leitura do ativismo negro transmasculino no campo estético e artístico.

1.5 Tricksters?

Não há ninguém que possa dizer que alguma vez falhei em agir como homem.

Victor Barker

Por fim, considerando todas as epistemes acima elaboradas por diferentes visões de vários cantos do mundo, para o cunho analítico que este trabalho terá, a leitura que mais me entusiasmou foi a de Max Wolf Valerio. Este homem trans americano, escritor, poeta e ensaísta

documentou sua transição em um livro de memórias intitulado *The Testosterone Files*, publicado em 2006.

Já em suas primeiras palavras, Valerio não parece inclinado aos debates pós-modernos da teoria *queer*, ele sai em defesa de uma experiência trans “real”, mas ao mesmo tempo imaginária, mágica, enfeitiçada. Max tem como referência de escrita a poesia *beat* e o flerte com a poesia transcendental do poeta romântico William Blake. Percebo certo modo de se conceder a transexualidade que flerta com o misticismo.

Nas palavras dele: “Mudar de sexo é radical porque é extremo, rebuscado e mágico, não por causa de qualquer aliança imaginária com qualquer ideologia política em particular”¹⁹ (Valerio, 2006, p. 5, tradução minha). Na concepção do poeta, a experiência da transexualidade é real, agenciada pela passionalidade, por ritos de passagem e contatos com a violência.

Embora envolta de “um paradoxo contínuo [...] ambiguidade e perigo”, a transexualidade é vista como um reexame contínuo dos modos de se perceber a identidade que nada tem a ver com a obsessão contemporânea da cultura ocidental por “segurança” e disponibilidades sempre abertas à frente. Reimaginar gênero e identidade compete ao exercício de negociar com métodos e práticas que utilizam da ciência para construção desses novos corpos e identidades, dessa maneira pessoas trans manipulam seus corpos como se fossem sintéticos, ao invés de carne e osso. Porém, mais do que isso, Valerio (2006, p. 4) defende que “somos ladrões de tecnologia pela vontade de um destino inescrutável e enganoso. Alguns chamam isso de escolha, outros – destino”²⁰.

A concepção de Max Valerio é que ter a experiência do trânsito é uma oportunidade de participar do “mistério”, como se viver a contradição, a ambiguidade, a condição de estrangeiro nos desse a vantagem de ser “profetas”, a capacidade de enxergar o mundo e as perspectivas sobre “construções biológicas” e os “fundamentos da identidade de gênero” dentro de uma rede complexa de “percepções e diálogos”. (Valerio, 2006).

Acredito que a visão mística da transexualidade impressa no prólogo de *The Testosterone Files* e na subjetividade do autor possa ter, de certo modo, me cooptado por

¹⁹ “Change sex is radical because it is extreme, far-fetched, and magical, not because of any imagined alliance to any particular political ideology” (Valerio, 2006, p. 5).

²⁰ “We are thieves of technology for the will of an inscrutable and delicious life. Some call it choice, others – destiny” (Valerio, 2006, p. 4).

perceber nesta uma forma de analisar essas poéticas e corporalidades sob outro olhar que não o das diversas formas de marginalização, violências, silenciamentos e apagamentos, mas pelo olhar da linguagem poética. Sinto que concordo em alguns pontos com a sua percepção, mas receio que alguns pontos devam ser considerados dentro de seus contextos culturais específicos. Em todo o caso, não é essa discussão que me interessa e sim o fato de em um ponto desse prólogo, Max Wolf Valerio comparar a experiência das pessoas trans à do arquétipo do *Trickster*²¹.

O poeta e ativista sinaliza que pessoas trans sempre existiram, em todas as épocas e vários lugares do planeta, sendo lidas, em muitas culturas, como “xamãs e trapaceiras – coringas”. “Um xamã, [segundo ele], possui três marcas para indicar que completou a iniciação: cicatrizes, um novo nome, um segredo²²” (Valerio, 2006, p. 3, tradução minha). Homens trans e pessoas transmasculinas, conforme pudemos ver até aqui, são portadoras dessas três marcas em variadas condições. Adquirem cicatrizes seja de feridas emocionais ou de procedimentos cirúrgicos na busca por suas modificações corporais, passam pelo rito de escolha de um novo nome que os represente e portam o segredo do trânsito em sua interação com ambientes de socialização.

A leitura de Valerio (2006) é interessante, pois lança luz a algumas das estratégias adotadas por homens trans e pessoas transmasculinas para existirem na sociedade em sua dinâmica normativa e, ao mesmo tempo, sobreviverem enquanto dissidentes. Esses são os casos de Joana/Joana Darc, Antonio Erauso, Bertha Mrazek (Georges Marasco / Père Jean), Michael Dillon, Billy Tipton, Victor Barker, Amelio Robles Ávila, Wilmer “Little Axe” Broadnax, João Nery, os próprios teóricos homens trans aqui utilizados, e a mim mesmo, que só optei pelo trânsito já adulto.

Sobre o arquétipo *Trickster*, recorro a Jung que aponta como natureza do *Trickster* a “tendência às travessuras astutas, em parte divertidas, em parte malignas (veneno!), sua mutabilidade, sua dupla natureza animal-divina, sua vulnerabilidade a todo tipo de tortura e – *last but not least* – sua proximidade da figura de um salvador” (Jung, 2000, p. 251).

Da mitologia grega, passando pelos personagens do folclore de variadas tradições culturais até os personagens de produções da cultura de massas, esses seres espirituosos

²¹ *Trickster* (trapaceiro, embusteiro, enganador).

²² “A shaman has three marks to indicate that he or she has completed initiation: scars, a new name, a secret” (Valerio, 2006, p. 3).

parecem possuir uma função bem definida nas mais diversas narrativas, a de desestabilizar a ordem do cosmos.

Prometeu é aquele que rouba o fogo dos titãs para dar aos humanos e tirar-lhes o medo do desconhecido e é castigado por Zeus. Na cultura iorubá, Exu é o guardião da encruzilhada, por isso entidade que evidencia o trânsito, pois seus templos são as ruas e as esquinas. Ele faz a mediação da comunicação entre o mundo humano e o universo divino, é quem abre e fecha caminhos, energia do movimento e da transformação.

Essas figuras aparecem nas narrativas como travessos que promovem uma dinâmica de movimento, mas também ensinam uma lição. São exemplos as raposas, corvos, coiotes, coelhos. Os *Tricksters*, por vezes, são descritos nas narrativas como de inteligência mediana, bobos, não confiáveis, mas são natos em habilidades sociais possuem a capacidade de se metamorfosear por motivos diversos, Anansi²³, Saci Pererê, Boto.

Nos mais diversos casos de trânsito citados nesta tese apontam um elemento *Trickster* em suas articulações. Ler essas experiências nesta chave, é importante ressaltar, não é uma forma de invalidar as vivências dessas pessoas, seus malogros e violências sofridas para que pudessem ter o direito de existir. Fazer tal aproximação, em minha opinião, é um exercício poderoso para compreender a dinâmica de expressões de gênero e trânsito entre gêneros nas mais variadas épocas, considerando o solo social em que viviam.

Ao criar essa via de leitura, perpassando um elemento como o arquétipo, outras portas se abrem para ampliar o espectro de possibilidades de vidas trans ao longo da história, as condições em que, eventualmente, puderam se expressar, a adesão ou não de comunidades às suas práticas e as funções exercidas por esses sujeitos em uma dinâmica comunitária.

1.6 Em busca de nossos ancestrais

Sam Boucier (2021) diz que há pelo menos quatro formas de falar sobre gênero. Gênero como dimensão do biopoder (Foucault), gênero como performance (Butler); gênero como

²³ Anansi é um deus popular da mitologia Axânti, considerado um dos primeiros griôs, contadores de histórias. Em um dos mitos mais conhecidos, ele trapaceia Nyame (deus guardião de todas histórias do Akan) para conseguir acessar tais histórias e compartilhar a sabedoria dos contos aos humanos. A figura de Anansi circula em mitos que vieram do território da África Ocidental com os negros escravizados. O deus é retratado como um híbrido de homem e aranha, um ser astuto que tinha a capacidade de enganar outros seres maiores do que ele utilizando seu poder de persuasão. Anansi é um símbolo de resistência para povos que estão presentes nas margens da sociedade.

tecnologia (Teresa de Lauretis) e gênero como trabalho (Bourcier). O caminho comum é acessar a história das identidades dissidentes que em registros oficiais tem lugar, há longa data, na esfera discursiva da cisgeneridade. A Igreja, a Polícia e, depois, a instituição médica, sobretudo o campo psiquiátrico, construíram um arsenal amplo de narrativas descrevendo, punindo e categorizando corpos e vivências que saíam da esfera do que era considerado “normalidade” (Bento, 2017; Butler, 2019; Foucault, 2019; Louro, 2021; Preciado, 2018).

Guacira Lopes Louro em *Um corpo estranho* (2021), livro de ensaios sobre sexualidade e teoria queer, movimenta uma síntese da construção dessas histórias a partir do século XIX. Retomando Foucault em *A história da sexualidade*, Louro (2021) posiciona a figura do homossexual e a homossexualidade como invenções da segunda metade do século XIX. Nesse período, a sexualidade entre pessoas do mesmo sexo (sodomia) passaria de objetar-se a falar de/sobre além de atividade criminosa, a uma explosão de discursividades e ações frequentes de demarcação e reconhecimento de tais práticas. Dessa maneira, o que é próprio das sociedades modernas é a incitação de discursos sobre o sexo, mas não sem regulação e formas de constrangimento dos sujeitos (Foucault, 2019). Haveria, nesse sentido, um desejo crescente de categorização desses sujeitos e tais práticas o que garantiu o apontamento de um grande contingente de “anormais” na sociedade.

Estes eram os sujeitos desviantes da norma legitimada da sexualidade inscrita na matriz “sexo-gênero-sexualidade” regida pela diretriz biológica. Butler (2019) interpreta essa matriz como “ordem compulsória do sexo/gênero/desejo” na qual práticas reguladoras determinam padrões de inteligibilidade de “noções inteligíveis de identidades”. Essas práticas se apoiam, sobretudo, na crença de um destino traçado no plano biológico.

Nesse sentido, pessoas que nascem portando uma vulva, automaticamente, são classificadas do gênero feminino (mulher) e aqueles que nascem com pênis do gênero masculino (homens). Tais práticas reguladoras atuam criando “gêneros ‘inteligíveis’ [que] são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (Butler, 2019, p. 43).

Entretanto, esse passaporte biológico não é garantia de livre acesso e legibilidade dos corpos aos lugares. É preciso, além disso, a garantia de uma espécie de “ticket heterossexual”. A legitimação dessas identidades binárias (feminino/masculino) inscritas no plano cultural ocidental implica que os sujeitos desejantes estabeleçam práticas afetivas/sexuais com os gêneros opostos. Assim sendo, existir culturalmente estabeleceria articulações e negociações

com a lógica da “heterossexualidade compulsória” na qual as possibilidades lógicas inscritas acontecem via “sistema de gênero binário oposicional”. O *modus operandi* estabelece que “o desejo reflete ou exprime o gênero, e [...] o gênero reflete ou exprime o desejo”. Este, sempre, “diferenciador pelo gênero oposto” (Butler, 2019, p. 52).

Logicamente, o rigor dessa matriz de inteligibilidade produz suas dissidências. Ao menor sinal de constrangimento desses corpos, há os que se desviam. O mesmo *ticket* que bloqueia o acesso ao sistema regulado da heterossexualidade compulsória, motiva transgressões, hackeamentos deste código. O filósofo Paul P. Preciado interpreta essa dimensão contemporânea do livre acesso à multiplicidade de expressões de gênero em *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (2018). Nessa espécie de “ensaio corporal”, “ficção autopolítica” ou “autoteoria” é relevante o fato de também os gêneros textuais terem suas fronteiras borradas. Preciado relata o início de sua experiência enquanto usuário de *Testogel*, ao passo que faz uma leitura de como o contexto do biopoder também agenciou uma espécie de revolução tecnológica de gênero que se dá em nível molecular.

Para Preciado (2018), o desenvolvimento da indústria bioquímica e farmacêutica, no século XX, sobretudo a comercialização de moléculas sintéticas hormonais, possibilitou que noções tradicionais de identidades sexuais ou patológicas fossem reconfiguradas. Foi na década de 1940, por exemplo, que Michael Dillon (primeiro homem trans que se tem notícia a realizar uma faloplastia no contexto europeu) foi apresentado a pílulas de testosterona sintética e passou a utilizá-las, em caráter experimental, como parte do seu processo de masculinização corporal.

Logicamente, não se pode comparar as transições de Preciado e Dillon, seja pela diferença da época em que viveram, seja pela forma como a construção de subjetividades trans tem se ressignificado ao longo do tempo. Mas, o que há em comum entre eles é o *modus operandi* de acesso e uso dessas biotecnologias de gênero. Tanto no século XX, quanto no século XXI, o tabu em relação à diversidade sexual e de gênero faz com que as mesmas biotecnologias que são comercializadas sem restrição (quando prescritas) por pessoas cisgêneras, tenham seu acesso restringido às pessoas trans. Na convivência com amigos trans, Preciado (2018) comenta a diversidade de situações em que essas pessoas se auto administram testosterona sintética:

Alguns tomam hormônios seguindo um protocolo de mudança de sexo, outros traficam, outros se automedicam sem tentar mudar de gênero legalmente e sem passar por um protocolo psiquiátrico. Eles não se identificam com o termo *disfóricos de*

gênero, e chamam a si mesmos de *piratas de gênero*, ou *hackers de gênero*. Eu pertencço a este grupo de usuários de testosterona. Somos usuários *copy-left*: isto é, consideramos os hormônios sexuais como biocódigos livres e abertos cujo uso não deve estar regulado nem pelo Estado nem confiscado pelas companhias farmacêuticas. (Preciado, 2018, p. 59, grifos do autor)

É neste ponto que a metáfora do *Trickster* para descrever a experiência transexual adotada por Max Wolf Valerio ganha um contorno interessante. Sobretudo por demonstrar como pessoas trans, ao forjar suas identidades, “trapaceiam” as normas de gênero construídas socialmente e também a “autoridade implacável da natureza” (Valerio, 2006). Conforme evidencia Valerio (2006, p. 2, tradução minha) “transexuais seguram um divertido espelho de parques de diversão para a natureza”²⁴. Elas trapaceiam com as ideias pré-concebidas de norma binária de gênero.

Já Guacira Lopes Louro (2021) compara os sujeitos que cruzam as fronteiras de sexo e gênero a “viajantes pós-modernos”. Recuperando algumas produções cinematográficas de Cacá Diegues (*By, by Brasil* e *Deus é brasileiro*), a teórica percebe certa semelhança entre a trama das narrativas dos *road movies* à viagem empreendida por aqueles que ousam transgredir as fronteiras estabelecidas pela matriz heterossexual de produção de identidades. Ao usar a metáfora da viagem, ela chama a atenção para o fato de como a ideia de deslocamento subjaz a ideia de transformação dos personagens. Estes sempre colocados à prova, incessantemente, sob o pretexto de incidentes diversos, fugas, mudanças de objetivos ao longo da viagem, imprevistos. Para ela, o trânsito, o caminho, o deslocar-se faz-se mais importante para a compreensão da mensagem fílmica do que a chegada ao destino.

A metáfora da “viagem” é captada por Louro, do teórico James Clifford, que a usa para entender as diversas culturas como lugares de moradia e também de passagem. A partir desse movimento de pensamento entende-se que os sujeitos se inserem em culturas e podem por elas transitar, fixar-se, cruzar fronteiras estabelecidas, burlar policiamentos, criar rotas alternativas de circulação e negociar com as comunidades e seus códigos estabelecidos. No caso das identidades dissidentes de sexo e gênero, o processo de “nomeação” na cultura ocidental traduz-se em um exemplo pontual de viagem realizada por esses sujeitos, conforme Louro (2021).

Isso porque em seu nascimento o sujeito adquire um passaporte com rota traçada traduzido na indagação dos pares e familiares: “É menino ou menina”? Nesse gesto, são

²⁴ “transsexuals hold a fun house mirror up to nature” (Valerio, 2006, p. 2).

continuamente reiterados os significados culturais enraizados que conformam os corpos em determinados papéis sociais a depender da configuração biológica demarcada pela ciência médica. A vulva pressupõe, por exemplo, que o destino da pessoa está predeterminado enquanto ser procriador, destinado ao casamento, ao cuidado dos filhos e do lar. Além disso, não se deve esquecer do fato mais importante, o sujeito marcado pelo feminino permanecerá submisso e sujeito ao poder localizado no papel masculino da casa (seja ele marido, filho, pai, tio, sobrinho). Percebe-se, destarte, que “o ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário” (Louro, 2021, p. 15).

Como entender existências que promovem rachaduras no cis-tema? Entendendo, aqui, “cis-tema” como corruptela e junção dos termos “cisgênero” (sujeito que se compreende coincidente com o gênero que lhe foi atribuído ao nascimento) e “sistema” (de sistematização). Como compreender, então, as transmasculinidade em meio a essa rachadura?

Cabe ressaltar que o termo transmasculinidades, neste ponto da pesquisa, ainda não se refere ao que no século XXI compreendemos como pessoas transmasculinas e o campo expandido de identidades conectadas a ele - já mencionadas nas seções anteriores. É preciso dizer que ao tentar recuperar a história de existências anteriores ao momento que se vive, leio as experiências de trânsito do gênero feminino para o masculino como performatividades transmasculinas.

Neste estudo, aponto pelo menos cinco formas de se localizar, hoje, na história, a questão do gênero na perspectiva da construção das transmasculinidades. São elas:

1) Rastreando documentos a partir de análise de expedições de ofícios religiosos ou documentos administrativos com viés punitivo e de execução. Um dos exemplos clássicos da literatura dos estudos de gênero é o caso de *Herculine Barbin*. Esta uma jovem francesa do século XIX criada como menina em um colégio de freiras e que foi identificada em uma consulta médica, já na fase adulta, como “hermafrodita”, termo que hoje foi substituído por intersexo. A história ganha repercussão com a publicação das memórias de Barbin na obra *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*, em 1978, por Michel Foucault.

No contexto das transmasculinidades brasileiras contemporâneas, Amiel Vieira é quem nos serve de referência na temática da intersexualidade e que tem produzido pesquisas e conteúdo de suma importância. Amiel se identifica como homem trans intersexo, algo

impensável na época de Herculine Barbin. Em 2019, sua história é relatada no curta-metragem *Amiel* (2019) dirigido por Maria Clara Dias.

Leslie Feinberg, em *Transgender warriors: making history from Joan of Arc to Dennis Rodman* (1997), parte da história da santa guerrilheira francesa Joana d’Arc, no período medievo (séc. XV), para nos localizar em relação àqueles/as que vieram antes de nós. Sobre a importância de representações transgêneras na história ele exclama: “eu gostaria de ter aprendido a verdade sobre sua vida e sua coragem quando eu era um jovem trans assustado e confuso. Que modelo inspirador – um brilhante camponês transgênero liderando um exército de trabalhadores na batalha²⁵” (Feinberg, 1997, p. 36, tradução minha).

O quarto capítulo do livro de Feinberg (1997) nos mostra como o olhar analítico de uma pessoa trans pode exercer uma mudança radical de perspectiva nas narrativas construídas há longa data pelo poder patriarcal, branco, hegemônico. Em 1975, em uma conversa com uma amiga pós-graduada em História, ele a indaga se Joana D’arc usava roupas masculinas e ela responde que era uma armadura. Esses fatos aguçaram a curiosidade de saber se essa história era real e, caso fosse, que significado teria o uso da armadura em uma sociedade que permitia apenas que homens fossem guerreiros?

Uma volta ao passado trouxe um outro olhar para a história das transgeneridades. Isso porque a vida de Joana D’arc é situada no período feudal, momento histórico em que a realidade social girava em torno de relações de vassalagem, vastas terras e imposição de trabalho forçado aos camponeses por seus senhores feudais. Além disso, a igreja detinha um poder decisório sem precedentes.

Feinberg (1997) aponta que Joana D’arc nasceu por volta de 1412 na província de Lorraine, filha de pais camponeses, não sabia ler nem escrever. Ela evidenciou em sua juventude um momento de estremecimento da ordem social no solo francês. O pós enfrentamento da peste bubônica que dizimou populações inteiras e as consequências da Guerra dos Cem anos. Os camponeses sofriam com a invasão de soldados ingleses no território francês que os violentavam e saqueavam suas propriedades. Uma solução para o problema foi vislumbrada por parte dos camponeses, visto que a nobreza francesa não conseguira dominar as invasões inglesas.

²⁵ But I wish I’d been taught the truth about her life and her courage when I was a frightened, confused trans youth. What an inspiration role model – a brilliant transgender peasant teenager leading an army of laborers into battle” (Feinberg, 1997, p. 36).

É nesse cenário que Joana D’arc se apresenta como líder militar de um exército de 10 mil camponeses ao príncipe Charles, à época herdeiro do trono francês, e declara o desejo de ir para frente de batalha com o objetivo de expulsar os soldados ingleses. Vestida com trajes masculinos, ela demonstrou uma habilidade nata para as artes militares. Os camponeses locais a admiravam, sobretudo após conseguir expulsar os ingleses do território francês e ajudar o príncipe Charles a ser coroado rei da França.

A forma como os camponeses a admiravam acabou por fazer com que ela se tornasse uma ameaça ao poder local e à igreja. Muitos de seus seguidores acreditavam que ela tinha o poder de cura, aglomeravam-se ao seu redor para tocar parte de seu corpo ou de seus trajes masculinos. Em 1930, Joana D’arc foi capturada pelos ingleses e entregue à Inquisição da Igreja católica sob a acusação de se “travestir”.

O fato notável da história de Joan, conforme mostra Feinberg (1997), é que ela teria sido acusada de se “travestir” e de ser criada de acordo com “hábitos pagãos”. Em um primeiro momento, ela teria sido acusada de se associar a elementos místicos (bruxaria), mas devido às dificuldades de se construir provas, trocaram a acusação para travestismo. Este o crime que a levou a ser executada, aos 19 anos, em 30 de maio de 1431. A Inquisição a condenou à fogueira por ela se recusar a se vestir conforme os costumes das mulheres e preferir se trajar como homem.

A história de Joana D’arc é emblemática por apontar a coragem de, mesmo diante das acusações no tribunal da Inquisição, ela ter a coragem de defender a sua liberdade de viver a expressão de gênero masculina. O testemunho que dá em sua defesa é singular: “Por nada no mundo”, ela declarou, ‘juraria não me armar e vestir roupas de homem²⁶’ (Feinberg, 1997, p. 35, tradução minha). Para Feinberg (1997), isso só nos mostra como expressão de gênero (travestismo) e identidade estavam intimamente relacionados à experiência de Joana D’arc.

Outro caso singular está situado no século XVII, no mundo hispânico, e documentado no livro *Historia de la monja alférez*, obra escrita em 1626 e publicada pela primeira vez em 1829. O livro é um relato de memórias de uma noviça que fugiu do convento aos 15 anos com trajes masculinos, adotou o nome de Antonio de Erauso e atuou como soldado durante a colonização de Nova Granada, Chile e Peru. Antonio de Erauso, nascido Catalina de Erauso, conta como percorreu diversos territórios latino-americanos atuando nas batalhas e, ao fim da

²⁶ “For nothing in the world”, she declared, ‘will I swear not to arm myself and put on a man’s dress” (FEINBERG, 1997, p. 35).

jornada, conseguiu do rei Felipe IV, sob a benção do Papa Urbano VIII, a patente de alferes e o direito de continuar vivendo como homem. Em 2021, a obra é traduzida no Brasil por Leticia Pilger da Silva e Suéliton de Oliveira Silva Filho sob o título de *Freira Alferes* pela editora brasileira Medusa.

Recentemente, o curta-metragem *São Marino* (2022) com direção de Leid Jacob e narração do padre Júlio Lancellotti conta a história da libanesa Santa Marina, que viveu no século VI, como uma identidade transmasculina apagada da história. A iminência da produção e a divulgação do trailer causaram um alvoroço na mídia capitaneada pela frente conservadora que tomou conta do país entre os anos de 2019 a 2022. A repercussão chegou até a Arquidiocese de São Paulo que diante das críticas e da pressão da sociedade emitiu uma nota repudiando a produção:

Figura 10 - Nota da Arquidiocese de São Paulo

14.09.2022

NOTA

Em relação às notícias sobre a divulgação do trailer do documentário intitulado “São Marino”, a Arquidiocese de São Paulo manifesta que tal narrativa não condiz com a realidade sobre a vida de Santa Marina, venerada pelos católicos.

É importante ressaltar, ainda, que a história dos santos católicos deve ser melhor conhecida, e não pode ser interpretada à luz de ideologias que em nada correspondem com o contexto em que viveram, tampouco com os valores e virtudes por eles testemunhados ao longo de suas vidas.

Fonte: Adaptado do site oficial da Arquidiocese de São Paulo (2022).

Fato é que até o século XVIII, o trânsito entre os gêneros era, relativamente, comum. A presença pública de sujeitos que vivenciavam uma identidade fluida parece apontar uma moral não coincidente, em diversas situações, com os comportamentos vinculados a condutas permitidas a pessoas pertencentes ao que se considerava do sexo masculino e às do sexo feminino. (Bento, 2008; Foucault, 2019).

Sobre isso, Bento (2008) cita o caso de Charles Eon de Beaumont / Chevalier D'Eron / Madame Beaumont que viveu entre 1728 e 1810 e foi espião e militar francês atuando na corte do Rei Luiz XV. Por sua androginia, a sociedade francesa, durante muito tempo, acreditou que Beaumont fosse uma mulher que, às vezes, se vestia de homem. Embora sua presença na

sociedade francesa da época fosse motivo de comentários, dúvidas ou apostas, a competência de seu serviço não foi colocada à prova, nem pelo Rei, nem pela sociedade.

O século XIX e o desenvolvimento das ciências médicas fez surgir, nesse período, uma multiplicidade de discursos que tentavam vincular comportamentos sexuais à origem biológica dos sujeitos. Surge um regime de poder que pretende controlar os corpos e as sexualidades, descobrir a “verdade do sexo”, corrigir as ambiguidades dos hermafroditas e policiar as “perversões” (Bento, 2008, Foucault, 2019). Nesse momento,

[...] a sexualidade foi definida como sendo, “por natureza”, um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processos ocultos por mecanismos específicos; um foco de relações causais infinitas, uma palavra obscura que é preciso ao mesmo tempo, desencavar e escutar. (Foucault, 2019, p. 17)

Mas há, entre os séculos XIX e o XX, o caso de Colonel Victor Barker (1895-1960) que viveu na Inglaterra e passou a adotar em meados de 1923 uma identidade masculina. E embora tenha sofrido diversas acusações dos tribunais ingleses e tenha sido até mesmo preso, cogita-se que a maior parte da tensão com a lei estava relacionada à falência de um negócio que conduzia e a acusações de roubo. Baker chegou a viver uma identidade feminina, a se casar duas vezes e ter dois filhos em seu segundo casamento. Neste, passa a se vestir com trajes masculinos até que o relacionamento finda. Nesse momento, casa-se com Elfrida Haward que conviveu com Baker sem saber da sua identidade desviante. A história de vida de Victor Barker só vem à tona quando acusações o levam para uma prisão feminina e as investigações chegam até a certidão de casamento forjada como pertencente ao sexo masculino. A lei inglesa via em Baker e em sua expressão de gênero uma forma de enganar as pessoas e tirar proveito financeiro disso.

2) A segunda via se dá por meio de registros médicos, bem como artigos científicos do campo da medicina dedicados aos estudos de caso de sexualidades, sobretudo os relacionados a pesquisas envolvendo o campo hormonal. Nesta cena, uma fonte profícua aparece com a história de Michael Dillon, homem trans, britânico, médico e monástico budista do século XIX. Dillon revela uma outra face do contato das ciências médicas com os corpos trans, uma vez que o desejo de ser quem se é o leva a atuar como criador e criatura.

Para as ciências médicas, as identidades dissidentes renderam um largo campo de pesquisas e experimentos localizados, em um primeiro momento, no contexto europeu. Harry

Benjamin (1885-1986) sexólogo conhecido por seu trabalho pioneiro com transgeneridades relatados na obra *The Transsexual Phenomenon* (1966) e os médicos alemães Magnus Hirschfeld e Kurt Warnekros são apenas alguns dos nomes que evidenciaram várias experiências nesse campo.

Algumas dessas experiências foram extensivamente exploradas pelo campo midiático sob a ótica do espetáculo e do excêntrico, como o caso da pintora dinamarquesa Lili Elbe (1882-1931). Elbe é conhecida por ser uma pessoa trans pioneira a realizar procedimentos cirúrgicos para confirmação de gênero acompanhadas pelos médicos alemães Magnus Hirschfeld e Kurt Warnekros. A história de vida de Elbe é registrada no romance *A garota dinamarquesa* (2000) de David Ebershoff e ganha sua versão cinematográfica de nome homônimo em 2015 dirigida por Tom Hooper.

Como se dá a ver, um caso muito explorado pela ciência médica e que só tempos depois torna-se de interesse na cultura. Nesse ponto, é importante frisar que não se discute, ainda, o regime de visibilidade de pessoas trans na autoria do romance ou na criação do roteiro, na direção ou atuação no papel principal do filme que fica para o ator britânico Eddie Redmayne.

Entre os casos pioneiros na história cita-se, ainda, o caso de Roberta Cowell (1918-2011), considerada a primeira mulher trans britânica a se submeter à cirurgia de confirmação de gênero. Cowell era piloto de carros de corrida, atuando mesmo após a transição. No entanto, devido ao preconceito sofrido no meio automobilístico, abandonou as pistas. A sua história é relatada na autobiografia *The Roberta Cowell Story* publicada em 1954.

O processo transitório de Roberta Cowell é singular, pois envolve a presença, no campo médico, de outra personalidade trans. Os seus processos cirúrgicos foram conduzidos entre 1948 e 1951 pelo cirurgião plástico Sir Harold Gillies e assistidos pelo médico e amigo Michael Dillon, este considerado o primeiro homem trans no mundo a se submeter a um procedimento cirúrgico de confirmação de gênero nos anos 1950.

Nesta pesquisa, o ponto inicial do regime de visibilidade de uma identidade transmasculina na história incide sobre a vida do médico britânico e noviço monástico budista Michael Dillon. Nesse momento, percebe-se, ainda, o desejo de afirmação de uma identidade fortemente aliado às práticas médicas, cirúrgicas, mas que oferece já com Dillon novas possibilidades para se pensar formas alternativas para se construir identidades dissidentes positivas.

O acesso a essa história se deu com a leitura da autobiografia *Out of the Ordinary: A Life of Gender and Spiritual Transitions* (2017) editada e com introdução dos acadêmicos Jacob Laue e Cameron Partridge e prefaciada pela pesquisadora americana Susan Stryker. Nesta, é possível reviver um pouco da trajetória daquele que foi considerado o primeiro homem trans do mundo a realizar um processo cirúrgico de confirmação de gênero em seu processo transitório iniciado no fim na década de 1930.

Em introdução à obra, os editores comentam que tiveram acesso ao manuscrito quando estiveram em uma livraria de Massachusetts no lançamento da biografia de Michel Dillon intitulada *The first man-made man* (2007) escrita por Pagan Kennedy. Em conversa com a autora, esta os cedeu fotografias digitais de *Out of the Ordinary: A Life of Gender and Spiritual Transitions* que havia sido finalizado pelo autor em 1962. O que estava sendo considerado pelos leitores de Kennedy, naquele momento, era a possibilidade do que eles nomearam como a “plenitude narrativa do próprio autor”, seu estilo de escrita, seu ponto de vista sobre a sua história.

Em 2021, publiquei na *Revista Estudos Transviados*, um pequeno ensaio sobre a história de Michael Dillon junto à tradução livre de um de seus poemas. Em “O mar revoltado que foi Michael Dillon: um poema e sua tradução”, relatei a história de uma subjetividade que movimentou o mar parado que foi o ocidente europeu da década de 1930. A história de Dillon começa na pacata Folkestone onde foi criado com as tias, após o falecimento precoce de sua mãe e a ausência do pai.

Desde infante, ele vivenciava dificuldades de se conectar com a identidade feminina, simpatizando por uma vida livre e atividades desconexas ao universo feminino da época, o que era desaprovado pelas tutoras. Ademais, apresentava uma forte conexão com a religiosidade tendo no reverendo local o apoio para buscar se desenvolver nos estudos e procurar as respostas através de reflexões teológicas para as questões que lhe afligiam.

Foi assim que Dillon partiu para uma faculdade feminina em Oxford com o objetivo de cursar Teologia. O curso não é concluído, pois percebe que não tem o dom para se tornar uma diácona anglicana. Ele acaba migrando para o curso de “Estudos Clássicos”, dedicando-se, ainda, às lições de História, Literatura e Filosofia Grega e Romana. O período da faculdade é marcado por tensões que permeiam questões de gênero e sexualidade. Passou a usar roupas e corte de cabelo masculinos e também a adotar atitudes que se desconectaram com o padrão de comportamento da época em relação às demais estudantes. É a partir desse momento que a

busca de Dillon por sua “verdade” promove incursões em sua jornada que vão do desejo de evidenciar a transição de gênero utilizando-se de protocolos médicos, tornando-se ele próprio um, até uma transição espiritual, quando decide ingressar em uma jornada de autoconhecimento como monástico budista. No capítulo dois, analiso o poema “Understanding and Compassion” de Michael Dillon, publicado de forma independente no livro *Poems of Truth* (1957) à luz de sua jornada e seus trânsitos.

É importante chamar a atenção para o tempo em que esse manuscrito ficou guardado e para o fato de que quando ele é revelado deixa de ser considerado como produto cultural a ser negociado pela voz própria de seu autor e é negociado como biografia pelo mercado editorial e sua biógrafa. Aqui, cabe lembrar que alguns anos antes a obra *Roberta Cowell Story* (1957) foi muito cobiçada pela imprensa e Cowell chega a negociar sua história por um bom dinheiro por necessidade de sobrevivência.

O intuito, aqui, não é incriminar o gesto de Kennedy, mas tecer uma série de reflexões sobre o apagamento e o silenciamento de produções transmasculinas ao longo da história. Sendo um registro inédito e escasso para a disseminação de saberes e conhecimento da memória de identidades transmasculinas, por que motivo o relato de Dillon não era de interesse editorial? Por que se fez mais interessante intermediar a sua história por uma biógrafa do que fazer a sua voz falar através do seu manuscrito?

Conforme irá se verificar no capítulo dois, a meu ver, o regime de visibilidade das identidades transmasculinas parece expressar o desejo de afirmação da vida em detrimento de uma política de morte e extermínio vividas de maneira extenuante no período em que esta pesquisa se realiza (2018-2022). Embora este estudo não vise verticalizar uma análise do contexto social e político brasileiro da última década, sobretudo relacionado à precariedade das vivências de corpos dissidentes, cabe conectar esse momento histórico e os inúmeros episódios de violências contra pessoas LGBTIQIA+ às práticas de enfrentamento dessa comunidade visando estratégias de sobrevivência.

O que se dá a ver é que quanto mais as violências diversas são cometidas contra esses corpos, relegando-os, insistentemente, às margens, com mais força eles retomam à superfície da sociedade tencionando atitudes e valores cristalizados, além de revelar suas contradições.

3) A terceira possibilidade aparece nos registros da imprensa, de diferentes épocas e lugares, que utilizou, sobremaneira, de histórias de pessoas trans para promover um campo sem fim de espetáculos da natureza e bizarrices diversas. A curiosidade da imprensa, essa sim, gerou

uma fonte inesgotável de narrativas típicas de espetáculos de *freak shows*. Em todo o caso, para esta tese, esse material base nos serve para tentar construir uma pequena arqueologia de muitos daqueles que vieram antes de nós. Dentro dessa perspectiva, alguns casos tornaram-se mais notórios, como o do próprio Victor Baker, o de Michael Dillon, de Billy Tipton e o caso brasileiro Lourival Bezerra de Sá²⁷.

4) A quarta via de acesso à ancestralidade do que hoje estamos chamando de identidades transmasculinas, parece-me bem curioso, se dá acessando registros históricos de soldados que atuaram em guerras civis, sobretudo americanas no século XIX e em revoluções, mas não só. Conforme irá se verificar, há longa data a corporeidade desses sujeitos parece ser atravessada por campos de batalhas diversos.

Exemplos de pessoas inseridas nesse *locus* de experiência histórico são datadas desde o século XVII, como a história de Antonio de Erauso / Alonso Diaz Ramirez de Guzman (1592-1650) no contexto da Nova Espanha, região de domínio espanhol na América do Norte e Central durante o período colonial. Os registros históricos e um texto autobiográfico documentam Antonio de Erauso como uma ex-monja que fugiu do convento vestindo roupas masculinas para atuar no exército espanhol (Erauso, 2021).

Além desse caso, aparece a história de Albert D. J. Cashier (1843-1915), de descendência irlandesa, nascida Jennie Irene Hodgers, adota a identidade masculina e alista-se como soldado servindo no exército americano durante a guerra civil. Os relatos apontam que Cashier mantém a identidade masculina até a morte.

²⁷ Em ensaio publicado na coletânea *Corpos transitórios: narrativas transmasculinas* (2021) fiz uma homenagem à pessoa transmasculina, Lourival Bezerra de Sá que ganhou notoriedade na mídia brasileira em 2019 após seu falecimento, já aos 78 anos de idade. Lourival viveu por mais de 40 anos como homem na sociedade e, ao fim da vida, não existia legalmente. Por portar documentos inconsistentes com o seu sexo biológico, seu corpo ficou por seis meses no IML aguardando uma decisão judicial para ser enterrado. Sobre isso, consultar: MOURA, Thales G. T. Quando corpos transmasculines atravessam as cidades. In: PFEIL, Bruno; VICTORIANO, Nathan; PUSTILNICK, Nicolas. *Corpos transitórios: narrativas transmasculinas*. Salvador, BA: Diálogos, 2021. p. 85-94.

Figura 11 - Cashier, 1864 and 1913



Fonte: Adaptado do site *Out History* (2023).

Outra pessoa que vai aparecer nesse contexto é Amelio Robles Ávila (1889-1984), designado mulher ao nascimento, atua como coronel na Revolução Mexicana e vive a identidade masculina dos 24 aos 95 anos, momento de sua morte.

Figura 12- Amelio Robles Ávila



Fonte: Adaptado do site *Legacy Project Chicago* (2023).

5) E, por fim, a quinta via se dá no encaixe do campo estético /artístico a partir de relatos históricos de pessoas que atuaram em diferentes regiões do mundo nas áreas da arte circense, música, artes plásticas, cinema e literatura. A experiência estética na vida desses sujeitos parece evidenciar possibilidades de transcendência de existência para além de uma vida restringida ao regime de normatividade heterossexual existente.

Algumas dessas experiências foram lidas como exóticas, místicas, incabíveis, mas revelaram a impossibilidade da rigidez das identidades, sobretudo relacionadas ao gênero. Além da vida de Billy Tipton já comentada nesse capítulo, duas outras histórias merecem destaque, a do místico e religioso Bertha Mrazek (Georges Marasco / Père Jean) e a do cantor gospel negro da década de 1940 Willmer “Little Ax” Broadnax por trazerem relatos ainda pouco explorados sobre as transgeneridades.

O misticismo, a arte e a religiosidade parecem ser fatores relevantes a se considerar quando o nome de Bertha Mrazek (ou Georges Marasco ou Père Jean) é pesquisado. Tine Van Osselaer, em seu artigo “The many lives of Bertha, Georges and Jean: a transgender mystic in interwar Belgium”, nos oferece direcionamentos para tentarmos compreender a enigmática existência uma identidade trans que viveu entre o século XIX e o século XX na Bélgica. Na história de Georges Marasco ou Père Jean, o trânsito de gênero é apenas um dos muitos outros negociados em suas vivências: domador de leões, cantor, poeta, pintor e padre.

Por fim, a arte *drag king* mostra que tem raízes no *Male Impressionator*, imitadores masculinos do século XIX, como os casos de Annie-Hindle (1847-1864), Ella Wesner (1841-1907), dentre outras. Essa arte é resvalar em performances *drag king* e *drag queen* reinventadas por homens trans e pessoas transmasculinas.

Todos esses casos situados no universo artístico serão detidamente comentados e analisados no capítulo dois, intitulado “Poéticas transmasculinas, gênero, arte e cultura”. No primeiro capítulo, portanto, movimenteimei-me entre alguns desses registros para tentar construir uma gênese de nossa história ou, pelo menos, constituir o que poderia ser o alicerce que moldou/molda narrativas e existências de pessoas que se compreendem dentro do espectro do que, hoje, convencionou-se chamar de transmasculinidades. Nesta tese, todas as vezes em que estiver me referindo às pessoas transmasculinas, estou estendendo esse campo de identidades àqueles que de alguma forma integram a dimensão do masculino em suas vivências, experiências, atividades sociais. Isto posto, contemplo as transmasculinidades não binárias

constituídas por pessoas que se identificam como boycetas, *drag kings*, transmasculines, transviades, transgays, bem como as transmasculinidades binárias autodeclaradas como homens trans, transhomens (marcando o trans antes como João W. Nery preferia), FTM (female-to-male), dentre outros.

É importante ressaltar que as histórias, relatos, registros e o movimento de pensamento aqui construídos não se pretendem uma via única de compreender a história cultural das transmasculinidades e suas diversas expressões. Esta é apenas uma das maneiras de se localizar e interpretar esses trânsitos, sobretudo uma maneira moldada à minha subjetividade que não se pretende a inventar a roda. A temática tem sido largamente explorada e a depender do campo de estudo do pesquisador, a mirada epistemológica, o viés ideológico do sujeito, a vivência podem trazer novos pressupostos às investigações.

O que se dá a ver neste capítulo, por isso, é um modo de entender a minha existência no mundo e a de meus pares, partindo de fontes históricas e culturais, costurando fatos diversos. A história pode, certamente, existir sob outros pontos de vista a depender da vivência e fontes materiais adicionais localizadas pelo meio do caminho. Dada a natureza em trânsito do objeto de pesquisa e a recente explosão de estudos que surgem sobre a temática, é provável que a tese já chegue ao seu final desatualizada. O que não irá tirar o crédito do trabalho, mas afirmará um regime de visibilidade dessas identidades em expansão.

CAPÍTULO 2 - POÉTICAS TRANSMASCULINAS: GÊNERO, ARTE E CULTURA

2.1 Transitar é improvisar como no *Jazz*: criamos à beira de abismos

O desafio desta tese, diferentemente do que acreditei quando iniciei essa pesquisa, é operar um recorte que dê conta de fornecer a um possível futuro leitor um material de relevância e completude para a temporalidade em que delimitei o trabalho. Talvez, minha hesitação se dê pela responsabilidade de deixar para aqueles que virão depois de nós, as memórias que nos foram ocultadas porque apagadas, rasuradas, circunscritas em domínios de relatórios médicos/psiquiátricos, genuflexórios de capelas, documentos jurídicos, entre outros recursos administrativos que fizeram durante muito tempo acreditarmos em nossa inexistência.

Enquanto fui buscando pelo universo artístico, em sites de pesquisas e universidades as atividades FTM (*female-to-male*) na história, deparei com um cenário completamente distinto do que esperava. Utilizo o termo FTM porque a grande maioria dessas atividades artísticas, pelo menos, estava situada fora do Brasil. Em nosso país, o início das produções aponta para a década de 1980. Mais especificamente, em 1982 com a publicação de *A queda para o alto* de Anderson Herzer, um relato autobiográfico que tinha em sua segunda parte um conjunto de poemas. Depois, *Erro de pessoa* (1984) o relato autobiográfico de João W. Nery que em 2011 ganharia uma nova versão. E, um ano após, a autobiografia de Loris Audrean intitulada *Meu corpo, minha prisão* (1985).

Nas décadas de 1990 e início dos anos 2000, percebi um apagão na divulgação desses materiais no Brasil. As atividades passam a ganhar notoriedade a partir da década de 2010, possivelmente pelo que Ávila (2014) vai chamar de “emergência de masculinidades produzidas por transhomens”, mas não só, somaria nessa lista as pessoas transmasculinas, manifestando-se na cena pública como “nova identidade política e social”. Tal aparecimento tem como marco o I ENAHT (Encontro Nacional de Homens trans) ocorrido em 2015, na USP. Antes disso, o processo de redemocratização política do país em 1985, o aparecimento das primeiras organizações do ativismo travesti, em 1990, do mesmo modo como a realização da primeira Parada do Orgulho LGBT de São Paulo e a aprovação das cirurgias de confirmação de gênero pelo CFM, em 1997, parecem apontar alguns desdobramentos históricos que impulsionaram a visibilização das transmasculinidades no espaço público (Almeida, 2012; Ávila, 2014; Neves, 2020).

No primeiro capítulo, propus demonstrar a presença das transmasculinidades e suas representações a partir do viés histórico. Agora, intento mostrar a construção dessas identidades mediada pelo campo estético e artístico, sobretudo a partir do século XIX. Para isso, criei alguns tópicos pelos quais navegar: literatura, música, artes visuais e artes da cena.

A exposição desses exemplos, no segundo capítulo, visa compreender o *modus operandi* de algumas dessas atividades literárias e artísticas, o espaço de circulação e as possíveis direções pelas quais suas obras transitam, bem como apontar processos artísticos que irão se posicionar como influências de várias gerações de pessoas transmasculinas em seus trabalhos.

O que estou aventando, neste capítulo, portanto, é a hipótese de que a construção das identidades de homens trans e pessoas transmasculinas ao longo da história se fez por um trabalho lento, mas bem arquitetado de diálogo com uma espécie de “contra cânone”. Ao mesmo tempo, pôde estabelecer interações com práticas, atividades e instituições normativas, buscando criar projetos alternativos a estas, mas não se descolando totalmente de suas referências.

A meu ver, as transmasculinidades, ao longo do tempo, trabalharam em seus escrutínios construindo todo um legado cultural que ficou durante muito tempo adormecido, silenciado. Os materiais culturais já disponíveis, as influências ocidentais da literatura, da arte e da música foram absorvidos, referenciados, “sampleados” em suas criações visando produzir outros significados. Tais ações e produções buscaram, junto a outras atividades artísticas de resistência, como a arte negra, estabelecer pontos de contato em um gesto de solidariedade e ruptura com o *mainstream* branco, masculino e cisheteronormativo.

Na seção 2.2, comento as produções literárias, sobretudo os relatos autobiográficos e suas ressonâncias; depois, na seção 2.3, analiso um poema de Michael Dillon produzido na década de 1960; na 2.4, faço a exposição e a análise da construção da masculinidade a partir da vertente musical. Nesse caso, começo pelo trabalho do homem trans norte-americano Willmer “Little Ax” Broadnax com o gospel negro americano da década de 1950 e depois analiso dois casos brasileiros, o do músico amazônida Flor de Mururé e o do grupo mineiro Mascucetas.

2.2 Literatura: relatos autobiográficos e suas adaptações cinematográficas

O legado das identidades transmasculinas no campo da literatura é perpassado por publicações de biografias e autobiografias. Falar de si, de suas vivências, sobretudo do trânsito parece ser o mote de muitas dessas produções ao longo do tempo. Com os estudos sobre transmasculinidades em crescimento, tais relatos parecem se mostrar como um paradoxo para a comunidade trans.

De um lado, promovem a visibilidade dessas identidades silenciadas e apagadas da história e da memória cultural das sociedades, de outro, podem promover a cristalização de uma experiência do trânsito sob o viés da dor e do sofrimento (Halberstam, 1998).

Alguns dos exemplos mais conhecidos pelos leitores de temáticas LGBTQIA+ sintetizam o clássico dilema da dor de se viver em um corpo errado, das violências físicas e psicológicas projetadas pela socialização cisheternormativa (exposições por parte de amigos e parceiros, ameaças a exposições em espaço público e/ou lugares de trabalho, solidão, surras, estupro corretivos, castigos, marginalização, desprezo, dentre outros).

Até mesmo no campo cinematográfico, as narrativas ambientadas na temática da transmasculinidade, sobretudo quando são inspiradas em histórias reais, não deixam de promover no espectador a experiência limite da vida. As imagens que povoam, dessa forma, o universo simbólico transmasculino se mostram com tons carregados.

Recordo-me do dia em que assisti ao filme *Boys don't cry* (1999) de Kimberly Peirce. Este conta a história do homem trans norte-americano Brandon Teena que foi brutalmente assassinado em Nebraska no ano de 1993. O roteiro do filme de Peirce não deixa entrever outra condição para o homem trans na sociedade senão o do extermínio. Quando o filme termina, o sentimento de angústia e revolta fica a nos assombrar. E caso tenhamos algum questionamento sobre a possibilidade de vivenciar outra experiência que não esteja conectada às normas de gênero vigente, uma trans-experiência, somos violentamente revisitados por aquela sombra.

No caso das autobiografias, como *Out of the Ordinary: A Life of Gender and Spiritual Transitions* do homem trans britânico Michael Dillon, escrito em 1962 e publicado em 2017; *A queda para o Alto*, com primeira publicação em 1982, de Anderson Herzer e *Viagem Solitária* de João Nery, lançado em 2011, ganham espaço relatos de processos de marginalização, violências físicas e psicológicas, transfobia direta e velada, como também histórias de vidas secretas, sobretudo em razão do medo.

Em *Out of the Ordinary: A Life of Gender and Spiritual Transitions* (2017), Michael Dillon promove ao leitor a experiência de vê-lo realizar diversos trânsitos, o da socialização feminina para a masculina e o de homem trans cirurgião médico para o de noviço budista. O que a leitura de sua autobiografia nos revela é que o corpo transmasculino não consegue habitar outro local que não o da margem. Mesmo após ter realizado todos os procedimentos cirúrgicos para adequar seu corpo ao gênero percebido, ele é impedido de se ordenar monge em detrimento de um regimento que previa a impossibilidade de pessoas do terceiro sexo assumirem essa posição religiosa. Contudo, no caso de Dillon, uma outra possibilidade se abre para conhecer o seu trabalho fora da chave do relato autobiográfico. Na seção 2.3, mobilizo uma leitura atenciosa do poema “Compreensão e Compaixão”.

Em *A queda para o Alto* (1987) de Anderson Herzer, percebemos que mesmo saindo da instituição de acolhimento ao menor do Estado de São Paulo e recebendo a tutela e o auxílio de Eduardo Suplicy, o poeta é impossibilitado de viver de acordo com a identidade de gênero reivindicada. Anderson Bigode Herzer mantinha uma rotina de escrever poemas enquanto interno da antiga Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor e essa é uma via de acesso ao então deputado Suplicy que negocia com Rose Marie Muraro um espaço de publicação na editora Vozes. Não obstante, a proposta de Muraro é que o livro ficaria mais interessante se junto aos poemas fosse publicado o relato de vida do autor. Não fica claro se esse era o verdadeiro desejo de Anderson, visto que seu apreço era pelos poemas, muitos destes deixados sob a guarda de Eduardo Suplicy. O fato é que o poeta temia a intenção da FEBEM em publicar os seus trabalhos e do possível uso que a instituição poderia fazer destes. No capítulo três, proponho reler a segunda parte de *A queda para o alto* (1982), parte dedicada aos poemas de Anderson Herzer.

Em *Viagem solitária* (2011), embora o relato autobiográfico se sobressaia, é possível perceber um empenho de João W. Nery em apresentar o contexto histórico, a perspectiva econômica e política de seu tempo, as possibilidades de integração e socialização, suas percepções sobre o olhar da medicina para as corporalidades trans do período da ditadura militar, análises psicanalíticas e filosóficas. Envoltas nesse campo multidisciplinar de sua escrita, acessamos, ainda, o lado poético do autor.

João Nery foi um grande leitor, de Paul Valéry a Tolstói, de Nietzsche a Cantares de Salomão e Álvaro de Campos. A percepção da transexualidade não estava desvinculada com a do ser no mundo e sua forma de agir. Mesmo que ao longo de sua trajetória ele tenha devotado seu tempo ao ativismo e aos estudos de gênero e sexualidade, a sua capacidade interpretativa

da realidade era rica e abrangente, multidisciplinar. Ao ler *Viagem Solitária* (2011) não fui poupado da experiência asfixiante das demais autobiografias de homens trans que conheci, entretanto, fiquei com a sensação de que o mundo poderia se abrir para além das fronteiras do gênero. A experiência da transmasculinidade não é somente a do sofrimento, das cicatrizes e a do desespero do escrutínio. João amou e foi amado por suas companheiras e pelo filho. João conheceu muitas pessoas e pôde aprender com elas. João também foi poeta.

Aperto tua carne. Fotógrafo.
Beijos excitantes vão cruzando fronteiras.
A posse nos possui.
Somos excessivos, somos exceção.
Desconhecemos balanças.

Nery (2011, p. 271)

2.3 Poesia

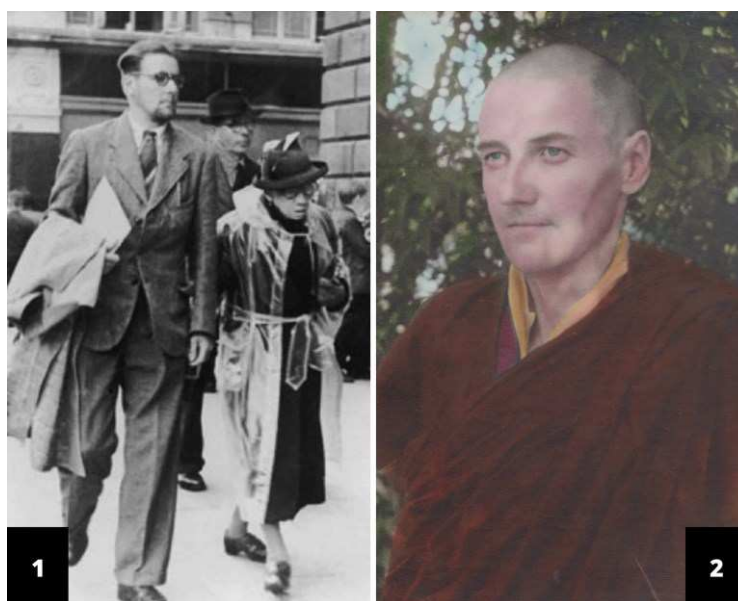
Nesta parte, faço uma análise do poema “Compreensão e Compaixão” de Michael Dillon. Este aparece como epígrafe de sua autobiografia intitulada *Out of the Ordinary: A Life of Gender and Spiritual Transitions* (2017). A composição, embora entrelaçada por trânsitos, é analisada considerando um trabalho estrutural do poeta.

A criação das imagens nesse poema pode apresentar conflitos experimentados em relação aos diversos trânsitos, mas a expectativa de localizar qualquer referência do trânsito de gênero também pode ser frustrada. Em contato com as mais diversas escritas poéticas produzidas por transmasculinidades, pude perceber que as dicções dos poetas variam devido a diversos fatores, dentre eles o geracional, o cultural, o social e o de classe.

As referencialidades em sua dinâmica de comunicação com a literatura canônica, em sua grande maioria, vão perpassar as escritas de homens trans e pessoas transmasculinas dos séculos XIX e XX. Nesses casos, a adesão a simbologias do universo místico e espiritualista também será uma constante. Esse é o caso, por exemplo, de Michael Dillon, Willmer Little Ax (na música) e o de Bertha Mrazek / Georges Marasco / Père Jean, este último analisado na seção “2.5 Performances, artes visuais e artes da cena”.

Michael Dillon, depois de sua transição, buscou viver como monástico budista. A sua vida, tal qual a de Mrazek / Marasco, também é perpassada por diferentes transições, como a da socialização feminina para a da masculina, a transição entre carreiras (Estudos Clássicos para a Medicina) e, por fim, a transição para a experiência de uma vida espiritual (de médico cirurgião de um navio mercante, Dr. Dillon, a noviço monástico budista, vivendo sob o nome de Lobzang Jivaka).

Figura 13- Michael Dillon



Legenda: 1- Aos 35 anos com sua tia (1940); 2- Noviço budista

Fonte: Adaptado do acervo pessoal de Liz Hodgkinsons (2023).

Após concluir os estudos, Dillon decide que irá atuar como cirurgião da Marinha Mercante. Era desejo dele permanecer no anonimato e conseguir não atrair a atenção da imprensa, sobretudo porque pertencia a uma família influente, a do Barão de Lismullen. Ademais, ele havia sido o braço direito da ex-piloto de automobilismo Roberta Cowell em seu processo de transição, indicando cirurgias e atuando como auxiliar nos procedimentos cirúrgicos de redesignação sexual.

À época, Dillon ficou sabendo que Roberta Cowell tinha intenção de publicar a sua autobiografia, negociando-a junto à imprensa por valores que a manteriam segura financeiramente durante um bom tempo. Ele receava ser mencionado no livro de Cowell e tornar-se alvo de jornalistas sensacionalistas. Os dois chegaram a se relacionar amorosamente,

mas Cowell percebia em Dillon o desejo de com ela estabelecer uma relação aos moldes patriarcais. Tal percepção fez com que ela se afastasse do médico.

Em 1956, devido ao estado de saúde das tias, Dillon decide passar um tempo em terra, trabalhando em um hospital da região de Folkestone. É nessa época que ele entra em contato com o *best-seller A terceira visão*, uma autobiografia escrita por Lobsang Rampa, supostamente um místico tibetano que teve a sua terceira visão aberta aos sete anos de idade, tornando-se conselheiro de Dalai Lama. O fato é que Dillon foi seduzido pela história de vida de Rampa, bem como pelas anedotas contadas e então resolveu escrever uma carta ao autor.

Para sua surpresa, a carta foi respondida, e eles chegaram a se encontrar em Londres. No ano seguinte, passaram uma temporada juntos em Dublin conversando sobre viagens astrais, metafísica e filosofia. Ao perceber que o suposto místico era tão desajustado no mundo quanto ele, Dillon foi fisgado. Em um dos últimos passeios dessa época em que passaram juntos, o velho Lobsang Rampa havia dito ao médico que sabia como seriam os seus últimos dias, convencendo-lhe a se exilar na Índia para aprender meditação. Michael Dillon confiava plenamente nas palavras do místico e, em 1958, embarcou a trabalho em um navio que carregava cargas entre Estados Unidos e Índia.

O plano do médico era trabalhar durante um tempo para arrecadar dinheiro e posteriormente passar uma temporada na Índia em um mosteiro tibetano. O fato curioso sobre o místico é que pouco depois do embarque de Dillon, a imprensa noticia que Lobsang Rampa era, na verdade, um falsário que nunca havia colocado os pés no Tibete. Embora o médico tenha lido os comentários dos jornalistas, ele não perdeu o carinho e a admiração pelo velho Rampa.

Em uma manhã de maio de 1958, no entanto, o médico inglês é surpreendido com um telegrama da Inglaterra da agência de notícias *Daily Express*. No comunicado, a imprensa desejava saber se ele realmente pretendia reivindicar o título de baronete de Lismullen, como sucessor de seu irmão após sua transição social. Nesse mesmo dia, comissários de bordo já vinham lhe avisar que o cais onde o navio encontrava-se atracado estava cheio de jornalistas à sua espera. A iminência de receber o holofote da mídia sobre sua vida fez com que Dillon antecipasse seus planos, seguindo antes do programado para uma jornada de autoconhecimento em Kalimpong, Índia.

Do outro lado do ocidente, era recebido por Sangharakshita, um inglês que havia se ordenado monge Theravada em 1950 e atuaria como seu guru. Ali, como aluno ele passa a assumir o nome monástico de Lobsang Jivaka. Esperando conseguir sua ordenação como

monge e cumprindo os códigos de vida monásticos, escreve a um advogado na Inglaterra pedindo que doe todos os seus bens à instituições de caridade. Dillon/Jivaka desejava ao mesmo tempo não ser visto e se sentir integrado a uma comunidade.

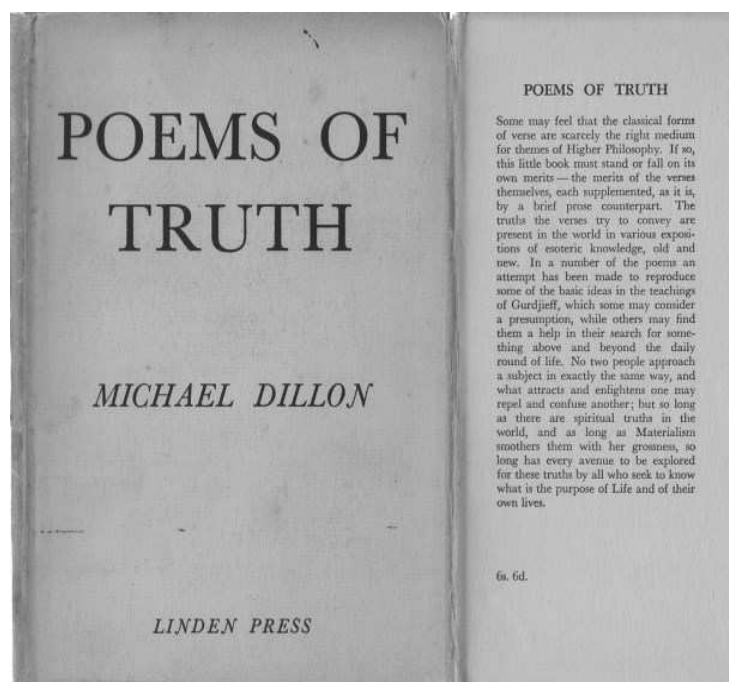
Devido às condições que o levou a Kalimpong e enxergando em Sangharakshita alguém em quem pudesse confiar, ele conta sobre sua transição de gênero e o receio de ser descoberto pela imprensa. Embora parecesse compreensivo com a transição de gênero de Dillon / Jivaka, ele só tardiamente revelou ao noviço que havia uma lei no código monástico que proibia pessoas pertencentes ao “terceiro sexo” de se ordenar monges. Mesmo sem saber o que aquele código poderia categorizar como “terceiro sexo”, Dillon / Jivaka percebeu que a realidade de sua identidade não-conforme o enredava, novamente, da inserção plena em um grupo.

Durante muito tempo, Dillon/Jivaka revirou bibliotecas de diversos mosteiros tentando encontrar nas leis monásticas uma resposta mais clara do que seria a proibição de ordenação a pessoas pertencentes ao “terceiro sexo” ou se havia alguma vertente monástica menos rígida em seus critérios de ordenação. Nesse período, o noviço escreveu livros para ocidentais que se interessavam pela doutrina budista, como *Growing Up into Buddhism* (1960) e *Imji Getsul: An English Buddhist in a Tibetan Monastery* (1962).

Antes desses estudos, Dillon escreveu o livro de poemas *Poems of Truth* publicado em 1957 de forma independente. Na descrição presente na orelha do livro, é possível perceber que ele estava imerso em uma busca pelo “propósito da Vida”, por uma espécie de “verdade”. Esta poderia estar presente no mundo através das várias formas de conhecimento esotérico, sobretudo pela filosofia do autoconhecimento divulgada por Gurdjieff²⁸. O livro é composto por 20 poemas assim intitulados: 1-Soneto sobre um mundo adormecido, 2-Admiração, 3-Esquecimento, 4-Felicidade, 5-Expição, 6-Adversidade, 7-Compreensão e compaixão, 8-Conhecer e ser, 9-Fidelidade, 10-Eu, 11-Superioridade, 12-Sufrimento, 13-Pensamento, 14-O ideal e o real, 15-Odres velhos, 16-Deus, 17- Caos, 18-Livre Arbítrio, 19-Carma e 20-Soneto sobre reencarnação.

²⁸ George Ivanovich Gurdjieff foi um professor, compositor e místico armênio do século XX que ficou conhecido por sua jornada no ensino de filosofia e autoconhecimento profundo.

Figura 14- Sobrecapa do livro *Poems of Truth* (1957)

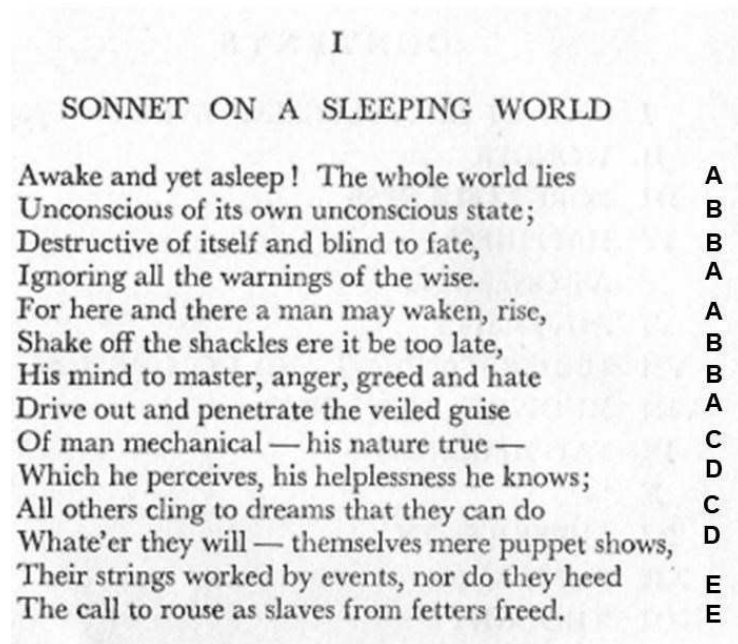


Fonte: *Out of the Ordinary: A Life of Gender and Spiritual Transitions* (2017)

A nota de capa da publicação de *Poems of truth* chama atenção ao apresentar que Dillon utilizou as formas clássicas de verso para produzir a obra. Sobre essas formas, identifiquei dois sonetos monostróficos²⁹ intitulados “Soneto sobre um mundo adormecido” e “Soneto sobre reencarnação”. A respeito do tipo, verifiquei que são sonetos ingleses, formados por 3 quartetos e 1 dístico, com as rimas estruturadas da seguinte forma: ABBA-ABBA-CD-EE.

²⁹ Diz-se monostrófico o soneto construído em apenas uma estrofe de 14 versos.

Figura 15- Soneto sobre um mundo adormecido



Fonte: Adaptado de *Poems of Truth* (1957) – Michael Dillon

Com a exceção dos sonetos, todos os outros poemas do livro são antecidos por um introito que objetiva transmitir uma sabedoria. Por exemplo, no poema “Felicidade” o poeta expressa que a felicidade plena só pode ser alcançada a partir do desapego às coisas materiais. No poema “Adversidade”, compartilha-se o pensamento de que o evento adverso, as injustiças da vida são um presente para o homem que pretende buscar a emancipação do estado de escravidão da sua mente. A capacidade de manter-se firme e conseguir controlar as reações frente às tormentas cotidianas, sem ressentimentos ou autopiedade, é o que torna o sujeito um grande homem.

Além disso, identifiquei uma preocupação do poeta em construir poemas com estrofes regulares, ou seja, estrofes fixadas com o mesmo número de versos. Imagino que Dillon tenha espelhado a disciplina que ele pretendia alcançar com a filosofia do autoconhecimento de Gurdjieff na forma de produzir os poemas desse livro. De modo semelhante ao treinamento disciplinar que aplicava em sua mente, ele buscava organizar o caos do mundo em unidades simétricas a partir da regularidade das estrofes e dos versos.

O poema transcrito abaixo abre a autobiografia *Out of the Ordinary*, finalizada em 1962 e publicada em 2017. É atravessado por esse mar revolto que foi a vivência de Dillon que arrisquei uma tradução deste poema. A meu ver, a peça é significativa para compreendermos a sua obra porque atua como epígrafe, ou seja, uma chave de leitura. Além disso, aponta uma dicção poética transmasculina nascida na década de 1960, caracterizada por uma dimensão espiritualista e intimista.

Compreensão e compaixão (Tradução)

1

Profundamente negra a noite quando o brilho de um relâmpago invade
Mostrando as cristas espumantes e os borrifos lançados ao alto;
Paredes translúcidas de água erguendo-se ao céu vasto
Como ondas que se chocam em franco combate
Sem descanso, a luta é travada
Como quando uma guerra é acionada
O mar contra si mesmo – contra sua vontade;
Quando de repente uma gentil Voz fez-se ouvida,
Cheia de Compaixão, veio a palavra precisa:
"Paz!" Então a tempestade cessou, veio a tranquilidade

2

Jogado de um lado para o outro, uma alma em tormento,
Pensamentos que se repetem a todo o instante
Longas noites de vigília e dias de tensão mental constante
O amor lutou contra o ódio e o ciúme até seu aniquilamento
Sem descanso, a luta é travada
Como quando uma guerra é acionada
Um homem contra si mesmo – contra sua vontade.
Ele tirou a vida por falta de acolhimento
Por falta de alguém para dizer: “Eu compreendo.”
Desta vez não houve paz, tudo era tranquilidade.

– Michael Dillon³⁰

³⁰ Na tradução do poema, busquei preservar a sonoridade buscada nas rimas do original. In: MOURA, Thales G. T. O mar revolto que foi Michael Dillon: um poema e sua tradução. In: *Revista Estudos Transviados*. v.2, n.4, pp. 135-143, 2021.2.

O poema epígrafe, parece estar dividido em duas partes. Estas são metaforizadas em duas palavras: Compreensão e Compaixão e acionados em momentos distintos e precisos. A palavra Compreensão aciona uma perspectiva cognitiva. O dicionário *Michaelis* assim a define: “1. Ação de compreender; 2. Capacidade de assimilar intelectualmente; 3. Entendimento das dificuldades humanas.” Compaixão é uma palavra caracterizada como um sentimento. Segundo o dicionário *Michaelis* em sua primeira acepção: “Dor que nos causa o mal alheio”.

É curioso o fato de a ordem do título ser contrária a dos acontecimentos no poema. Primeiro, ocorre a Compaixão e depois a Compreensão. A inversão seria proposital por parte de Dillon? O poema se divide em duas estrofes de dez versos cada, ele parece manter certa similaridade entre as duas partes. Os primeiros versos das duas estrofes são mais longos, arrastados, sendo os versos finais mais curtos, pontuais. Embora estejamos lidando com uma tradução livre, podemos estabelecer algumas regularidades.

O poema não tem métrica fixa, mas é possível dizer que funciona em cada uma de suas partes por dois quartetos interpolados por um dístico que faz papel de refrão “Sem descanso, a luta é travada / Como quando uma guerra é acionada”. Esse padrão é espelhado na segunda parte do poema. Outro movimento regular do poema é a presença das rimas interpoladas nos quatro quartetos (ABBA/ACCA/DEED/ADDA).

Neste texto poético, Dillon procura preencher as estrofes com palavras que gravitam em torno de dois campos semânticos, o das noites de tempestades e o do combate. Desta maneira, navegando pelas estrofes dos dois conjuntos apresentados, pode-se encontrar palavras como relâmpago, borrifos, luta, guerra, tempestade, tormento, vigília, tensão mental, ódio, ciúme, sem descanso. Estas em contraposição a um universo bem reduzido de palavras ligadas a uma atmosfera amena, como “Compaixão”, “Paz”, “tranquilidade”, “Eu compreendo”.

Na primeira parte, o eu-lírico pinta uma cena noturna de um mar revolto sob o clarão de um relâmpago. A agitação das águas e a violência do movimento das ondas se metaforizam em um combate “Como ondas que se chocam em franco combate”. Contudo, a incessante luta travada é do mar sobre si próprio. “O mar contra si mesmo – contra sua vontade”. A metáfora do mar é pontual por evidenciar na cultura ocidental o local do desconhecido, do imaginado. O mar despertou nas sociedades as mais diversas sensações sobre o que escondia em suas profundezas. Mas, no poema de Dillon, o significado está na superfície, na impossibilidade de o mar domar a natureza violenta de suas águas. Esta somente é contida quando uma gentil

“Voz” pronuncia, “Cheia de Compaixão”, a “palavra precisa: / ‘Paz’”. Na primeira parte do poema, a natureza agressiva do mar só pode ser dominada por uma “Voz” específica, o que sinaliza a primeira letra grafada em caixa alta, mas sobretudo por ser caracterizada pela “Compaixão”.

Na segunda parte, ao invés do mar, é “um homem” que aparece lançado em uma posição de tormento mental. O homem como o mar, sua alma como as ondas agressivas que se digladiam sem cessar. Como uma espécie de espelhamento, “Sem descanso, a luta é travada/Como quando uma guerra é acionada”. Não obstante, a “Voz”, agente que aciona a paz e a tranquilidade na primeira parte do poema, não está presente na experiência desse homem que deseja, apenas, ser compreendido. Por isso, “Desta vez não houve paz, tudo era tranquilidade”. No poema, o par “Paz e tranquilidade” parecem se oferecer como requisitos de manutenção da vida em detrimento da experiência da morte. Na ausência de paz, resta ao eu-lírico o refúgio da morte que, certamente, é garantia da tranquilidade visto que finda os problemas terrenos.

Para este poema, tentei fazer uma leitura isenta do viés autobiográfico. Embora ele esteja plenamente carregado da subjetividade de Michael Dillon e seus diversos trânsitos, agrada-me a ideia de vê-lo arquitetar os seus versos, como um artífice da palavra. Esse movimento de pensamento visa avançar para uma análise que contemple a experiência poética de homens trans e pessoas transmasculinas para além das escritas de si. Por esse gesto, busco posicionar os homens trans no lugar de produtores de sua própria arte, mas em constante negociação com o cânone, ora aderindo a ele, ora se distanciando. Abrir esse espaço de reflexão mostra-se importante uma vez que os produtos culturais ignorados de poetas e artistas transmasculinos passam a ganhar uma análise detalhada. Além disso, leituras renovadas de tais processos abrem novas reflexões o que viabiliza a manutenção da memória cultural das transmasculinidades.

2.4 Música

Willmer “Little Ax” Broadnax foi um cantor negro transgênero da era de ouro do gospel tradicional (década de 1940). Ele iniciou sua carreira junto ao irmão mais velho Wilmer “Big Ax” Broadnax em um grupo chamado *Little Axe in the Golden Echoes*. Durante sua vida, sabe-

se que seu irmão o apoiou em sua transição e garantiu que ele conseguisse se desenvolver na profissão de cantor. Ele chegou a cantar com os grupos *Blind Boys* do Mississippi, *The Fairfield Four* e *Spirit of Memphis* (Pennington, 2018).

Little Ax viveu toda a sua vida como homem e sua transexualidade só foi descoberta após a sua morte. O cantor morreu esfaqueado, no ano de 1992, pela namorada em razão de uma briga motivada por ciúmes. Little Ax se relacionava com Lavínia Richardson e, certo dia, ao vê-la dentro de um carro com outro homem, a ameaçou com uma faca. Ela revidou a ameaça pegando a mesma faca e o golpeando até a morte.

Figura 16 - Willmer “Little Ax” Broadnax (de óculos) e o quarteto *The Fairfield Four*



Fonte: Site *Michael Corcoran's Overserved*. Acesso em 15 jan. 2023.

Revisitar esse momento da música gospel americana foi muito importante para compreender, desde pelo menos as décadas de 1940 / 1950, como as masculinidades negras têm buscado construir modelos alternativos de performances masculinas, sobretudo a partir do contexto artístico. E essa busca, não se dá de forma desconectada da experiência transmasculina. Em “*Willmer Broadnax, Midcentury Gospel, and Black Trans/Masculinities*”, Stephan Pennington reflete sobre o papel do jazz e da música gospel nas décadas de 1940 e 1950 para dois homens trans, Billy Tipton e Little Ax, comparando a forma como essas atividades artísticas negociaram com modelos de masculinidades naquele período vigentes.

Pennington (2018) inicia seu texto apontando que embora tivesse vivido e experimentado certo sucesso na mesma época enquanto músicos, Willmer Broadnax não despertou muito o interesse da mídia nem de pesquisadores acadêmicos, como Billy Tipton. Na visão do pesquisador, isso pode ter sido motivado por dois motivos: a questão racial e a de gênero, sendo esta problematizada sob a forma como buscaram construir diferentes performances de masculinidades situadas em modelos de masculinidades cisgêneras vigentes à época.

Tipton construiu um modelo de masculinidade colada à da supremacia branca americana, misógina e fantasiosamente hipersexual a partir de sua performance enquanto músico de jazz. Broadnax, por outro lado, seguia o modelo de masculinidades negras que se reinventavam no cenário da era de ouro do gospel “uma masculinidade negra especificamente burguesa, urbana, não menos heterossexual, não menos negra, mas pensada e executada para criar uma imagem diferente”³¹ (Gentry, 2008 apud Pennington, 2018, p. 122, tradução minha).

Para entender o modo como essas masculinidades negras se articulavam e como Broadnax visualizou com astúcia, a partir desse movimento, uma forma de se beneficiar e construir sua própria identidade transmasculina, faz-se necessário entender como se dividiram as categorias do gospel das décadas de 1940 e 1950. No período, o gospel comercial era dividido entre artistas solos e os quartetos. A cena dos artistas solos era, majoritariamente, constituída por mulheres negras como Marion Williams e Mahalia Jackson que utilizavam suas vozes para “articular uma feminilidade negra resistente”³² (Pennington, 2018, p. 122, tradução minha).

Conforme ressalta o pesquisador, as performances musicais das cantoras gospel são caracterizadas pela projeção de poderosas vozes prolongadas até o registro mais alto do peito. O canto das mulheres negras do gospel também recebia marcas expressivas de melismas e amplos vibratos. Em contrapartida, os quartetos eram compostos só por homens e se subdividiam em “quartetos gospel suaves e pesados”. Os quartetos gospel suaves, como o *The Trumpeteers*, tinham como características a produção de uma sonoridade contida, raramente elevando o registro das notas, usavam poucos melismas e pouca projeção de vibrato. Já os quartetos gospel pesados, buscando a apoiar-se na influência das cantoras negras, exibiam uma sonoridade mais heterogênea, buscando modular as vozes com melismas e ampliando o arco

³¹ “specifically *bourgeois, urbane* black masculinity, one no less heterosexual, no less black, but designed and performed to create a different image” (Gentry, 2008 apud Pennington, 2018, p. 122).

³² “to articulate a resistant black femininity” (Pennington, 2018, p. 122).

harmônico dos vibratos. Todavia, em sua grande maioria procurava não cruzar a linha de expressividade e emoção das cantoras solistas que os diferenciavam. Esse é o caso do quarteto *Soul Stirrers* e do cantor Sam Cooke, sendo que a canção “Jesus Gave Me Water”³³ de 1951 mostra-se ilustrativa do modo de atuação desse subgênero (Pennington, 2018).

Por fim, aparecerá um quarteto musical que irá se destacar por utilizar o estilo vocal feminino sob a voz de Willmer Broadnax, homem trans negro americano. Este iniciou sua carreira no quarteto *Little Axe in the Golden Echoes*, mas passou por outros grupos de expressiva importância no cenário do gospel americano como *Blind Boys* do Mississippi, *The Fairfield Four* e *Spirit of Memphis*. Embora atuasse em quartetos gospel, buscando alinhar-se ao universo masculino da cena, o cantor diferenciava-se por adotar um vocal muito próximo ao das cantoras gospel da época. “Em vez da interação de vozes, ele está executando variações vocais ao longo e ao redor do groove. Se você não sabia que ele era um cara, isso poderia facilmente ser [uma] performance de uma das grandes mulheres do gospel”³⁴ (Berlatsky, 2014 apud Pennington, 2018, p. 124, tradução minha).

A canção “Down on My Knees (Take 2)”³⁵ executada pelo grupo *The Golden Echoes* é apenas uma amostra do modo como a identidade “trans/masculina” de Broadnax é construída sonoramente em solidariedade com as mulheres negras. Aos 0:45 de “Down on My Knees” é possível perceber a passagem de uma sonoridade mais relaxada e suave das vozes entoadas em uníssono no estilo da técnica “harmonia de barbearia”³⁶ típica dos quartetos gospel para o aumento da intensidade rítmica e o preenchimento da linha harmônica com melismas e vibratos que se aproximam muito do trabalho realizado pelas mulheres do gospel solo como Marion Williams e Mahalia Jackson, por exemplo. A ponte para a virada de uma harmonia mais relaxada e contida dos *backing vocals* para o tensionamento da canção em um som mais heterogêneo e de uma intensidade rítmica é feita por Paul Foster que já aos 0:28 sinaliza a subida de tom para

³³ Para ouvir Sam Cook e o grupo *The Soul Stirrers* interpretando “Jesus Gave Me Water” acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=K5f6-Z71Dvw>.

³⁴ “Rather than interplay of voices, he’s running vocal variations over and around the groove. If you didn’t know he was a guy, these could easily be [a] blow-out, earthy, growling performance by one of the great women of gospel” (Berlatsky, 2014 apud Pennington, 2018, p. 124).

³⁵ Para ouvir Broadnax interpretando a canção “Down on My Knees (Take 2)” com o grupo *The Golden Echoes* acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=Zf2uEM0dGXk>.

³⁶ “The gospel quartet subgenre was dominated by men singing in a barbershop-derived harmonizing style (Pennington, 2018, p. 123).

Broadnax sem, entretanto, ultrapassar a linha que separa as performances masculinas das femininas (Pennington, 2018).

Foster acena em direção ao gospel solo, mas, ao contrário de Broadnax, evita usar tanto melisma, vibrato afetivo ou gritos intensos. Em suma, Foster não habita o mesmo nível de solidariedade com as cantoras gospel que Broadnax faz. Ressalto a solidariedade de Broadnax com as mulheres negras, não para insinuar que ele era uma [...] mas para ilustrar a possibilidade de uma masculinidade heterossexual realizada sem o pânico em torno do feminino [...]. (Pennington, 2018, p. 125, tradução minha)³⁷

Broadnax viveu toda a sua vida como homem e construiu sua “trans/masculinidade”, mesmo que no escrutínio, modulada por referências femininas. O ambiente musical do gospel negro americano fez com que Willmer “Little Ax” Broadnax pudesse forjar uma masculinidade não normativa utilizando-se do artifício da criatividade vocal e da solidariedade às vozes femininas do gospel solo.

A partir da década de 2010, essas manifestações musicais vão ganhando mais camadas e interpretações. Podemos elencar a banda *The Clicks* liderada pelo luso-canadense Lucas Silveira e o poeta, MC e produtor norte-americano Black Cracker, com destaque para a canção *Satellite*. No Brasil, a atuação das transmasculinidades se distendem em um amplo arco de estilos e estéticas, da mistura de elementos regionais e folclóricos, passando pela música pop de Erick Barbi, Dan Abranches e Nick Cruz, sobretudo quando analisado sob a luz de “Sol no peito”, ao pop protesto de Julian Santos³⁸ até as batidas eletrônicas de Joseph Rodriguez Dj³⁹. O rap e o hip-hop são gêneros de profícuas produções artísticas entre homens trans e transmasculines com destaques para o trabalho de Júpiter Pimentel (Jupi77er)⁴⁰, trans não binário, um dos idealizadores do disco “Rap Plus Size”, um projeto criado para discutir questões como machismo e gordofobia na sociedade por meio da música. Em 2018, o MC WinniT,

³⁷ “I point out Broadnax’s solidarity with black women not to imply that he was one [...] but to illustrate the possibility of a heterossexual masculinity performed without the panic around the feminine [...] (Pennington, 2018, p. 125).

³⁸ Julian Santos (@juliansamsantos) é um homem trans, cantor e compositor do Estado da Paraíba. Possui, atualmente, três EP’s lançados, *Transrevolução* (2019), *Show-manifesto* (2020) e o mais recente *Xote System* (2022). Os EP’s podem ser ouvidos pela plataforma *Spotify*, no link: https://open.spotify.com/artist/4QB0czDiEsyeVd5fVcikO?utm_medium=share&utm_source=linktree. O EP *Xote System* pode ser acessado pelo link: https://open.spotify.com/track/6gubPSuOc3Ksya8ScBz0l1?si=a004596652f24d94&utm_medium=share&utm_source=linktree&nd=1.

³⁹ Joseph Rodriguez é DJ, cantor, compositor e produtor musical. Para ouvir o *single* “Transmasculino do Guetto” de Joseph Rodriguez Dj acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ry8we7qstA>.

⁴⁰ Os trabalhos de Júpiter com o “Rap Plus Size” podem ser acessados pelos seguintes canais no *Instagram*: @jupi77er e @rapplussize.

homem trans, de Diadema – SP, ganhou projeção após vencer a primeira edição do Red Bull FrancaMente, uma competição que promove batalhas de rimas entre vozes do hip-hop de todo o país. O Mc tem se dedicado ao hip-hop e lançou vários *singles* como Pa'drão (2020), Burn (2022) e o EP “Prismático” em 2021.

Ao final deste capítulo, deixo uma tabela que lista algumas dessas manifestações na a partir da década de 2010. Para minha felicidade e a de meus possíveis interlocutores, não consigo, nesta tese, dar conta de todas as manifestações encontradas no correr deste estudo. Contudo, vale a pena passar por algumas delas, como a performance musical do cantor, compositor e multi-instrumentista transgênero Amazônida Flor de Mururé. Em 2019, suas canções chegam à comunidade transmasculina via compartilhamento nas redes sociais. O lançamento do EP *Eu Sou Flor* e a posterior divulgação do videoclipe da canção tema do álbum foi apoiado pela Secretaria de Estado de Cultura do Estado do Pará em projeto contemplado pela Lei Aldir Blanc. Em 2021, o site Estante Cultural, de Belém do Pará comenta o lançamento do EP e aponta as referências que compõem o estilo do cantor amazônida: “côco, hip hop, guitarrada, pop, blues, carimbó e outros ritmos Amazônicos⁴¹”.

Sobre Flor de Mururé, a canção “T-Eu sou flor”⁴² exemplifica o estilo musical acima mencionado e, em razão disso, analiso, brevemente, o clipe. A música tem seu início com sons da floresta e ao fundo o coro “Eu sou flor ... Eu sou flor” que se repete e ganha corpo. Já nos primeiros versos da canção, uma identidade se anuncia.

O cenário tem motivo amazônida e personagens surgem entre arbustos obliterados pelas sombras da floresta. Eles são múltiplos, muitos e diferentes entre si, marcados por um traço comum, parecem manter uma íntima conexão com a mata. Aos 00:30, o toque sintetizado do carimbó marajoara traz esses seres que, agora, nos olham de frente e começam a povoar o cenário do videoclipe. Seriam guerreiros, entidades, seres mitológicos?

Aos 00:42, no centro do cenário, o cantor amazônida aparece trajando uma indumentária típica das ritualísticas das religiões de matriz africana. A roupa alva, o turbante e os colares de contas, bem como uma maquiagem rubra no rosto até a altura dos lábios parecem personificar a identidade “flor” que se apresenta de braços abertos: “Nem menino e nem menina, nem

⁴¹ Resenha do disco pelo site Estante Cultural.

⁴² Para ouvir assistir ao clipe de “T-Eu sou flor” acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=qZCpUMZwFZM>.

homem nem mulher, eu sou a flor de mururé. Nem menino e nem menina, eu visto o que eu quiser, eu sou a flor de mururé”.

A ideia de hibridez está presente em toda a trama da música. Há hibridez de ritmos, de seres e elementos da floresta e também de ritualísticas. Para a corporificação da identidade “flor de mururé” mesclam-se tecnologias da ancestralidade afro (vasos de cerâmica, ervas, velas) e também um instrumento metálico semelhante a uma antena iluminado por luzes neon. O momento 1:27 da música mescla ao ritmo do carimbó o reclame do hip-hop fazendo a letra ganhar, a partir da fala rítmica, um tom mais combativo.

Aos 2:30, o registro da canção muda novamente e a técnica da guitarrada, própria do carimbó, passa a enovelar o reclame “pode falar mal, pode falar o que quiser/ se tu vem com preconceito eu vou continuar de pé” e suas variações “olha que legal, olha que bacana eu posso ser um menino com buceta e muita grana / olha que legal, olha que bacana eu posso ser uma mulher mesmo não tendo uma xana”. A finalização desse trecho leva a música ao coro inicial “Eu sou flor ...Eu sou flor” que ganha cada vez mais corpo com o preenchimento da linha harmônica com nuances de vozes e solos de guitarra. A canção termina com o ser “flor de mururé” nos fitando de frente ao ritmo do tambor do carimbó marajoara que, nesse momento, marca sozinho o ritmo desse encontro.

O projeto musical Mascucetas da cidade de Belo Horizonte se destaca por trazer uma proposta de música que permeia elementos de paródia e debate das pautas políticas das transmasculinidades e do público LGBTQIA+ de modo geral. O projeto tem como integrantes Lui Rodrigues⁴³, JoMaKa⁴⁴, Rodrigo Carizu⁴⁵, Bruno Banjo⁴⁶ e circulam ativamente no circuito de artistas transmasculines. O humor ácido das canções é a marca das performances desenvolvidas pelo grupo. As composições trabalham com o empoderamento das corporalidades transmasculinas e o desmantelamento de gestos machistas, misóginos e transfóbicos via humor e ironia. Nesta tese, analiso a música “Vinte milhões”⁴⁷ que, por si só, dá a tônica do trabalho desse grupo.

⁴³ Lui Rodrigues, homem trans mineiro, produtor cultural, cantor e compositor.

⁴⁴ JoMaKA pessoa transmasculinas intersexo não binária, artista da cena, produtor cultural, poeta e ativista dos direitos LGBTQIA+ e da luta antimanicomial.

⁴⁵ Rodrigo Carizu é ator, pesquisador, performer e músico experimental.

⁴⁶ Bruno Banjo é violonista e técnico de som.

⁴⁷ Para ouvir o clipe de “Vinte milhões” acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=SDcjpuMPp0> .

A análise leva em consideração o videoclipe produzido pelo grupo com filmagem e montagem de Isadora Fachardo. O cenário é simples, alguns elementos compõem a cena como um pequeno atabaque ao chão, um suporte de CD's, uma planta comigo-ninguém-pode. A estética *kitsch* veste os integrantes que se apresentam como personagens de um filme de Almodóvar, camisas coloridas, floridas, meias altas e shorts de corrida, viseira cor neon.

Partindo para a análise da canção em si, esta conta a história de uma pessoa transmasculina que se encontra com algum sujeito preconceituoso e ao constatar os olhares enviesados decide revidar, alertando-o de que mais pessoas como eles existem no mundo. A canção chama a atenção desde o título “Vinte milhões”. Mascucetas nomeia o *single* de modo a obter do título uma carga semântica respeitosa pela expressividade numérica. Porém, conforme a canção se desenrola numa toada brega romântica executada em sete acordes (A, G#, F#, E / D, C#, B, E), experimentamos a quebra de expectativa.

Tô de boa na rua e passo ao seu lado
 você sem entender se eu sou sapa ou viado
 é que pra você, o universo é triste
 mas de onde eu vim vou te dizer tem mais de vinte
 milhões,
 vinte milhões de mim
 (Repete)

A dubiedade de um corpo transmasculino que ainda não experimenta a “leitura social” masculina não se dá de forma negativa. Os termos pejorativos “sapa” e “viado” utilizados para hostilizar esses sujeitos são abraçados para uma espécie de contragolpe ao sistema normativo de sexo e gênero. Nesse contexto, os termos são valorizados e personificam uma identidade autêntica e que se orgulha de suas “peculiaridades” frente à sociedade cisheteronormativa.

A expressão hiperbólica “vinte milhões” não serve a grandes causas, grandes feitos, grandes acontecimentos. Ela é situada em um *locus* banal, cotidiano. Esse deslocamento operado pela canção dismantela o preconceito porque o sujeito que adota o “lugar comum” a visitar a sua defasagem, o seu desconhecimento da amplitude do mundo.

[...] é que pra você, o universo é triste

mas de onde eu vim vou te dizer tem mais de vinte [...]

A representação positivada de uma corporalidade transmasculina no contexto de Mascucetas é amplificada pela ridicularização do sujeito preconceituoso. O grupo parece levar a sério a famosa frase de Molière “Não existe tiraria que resista a gargalhadas que lhe deem [sic] três voltas em torno”. Curiosamente, nesta inofensiva canção, o refrão se repete por três vezes.

2.5 Performances, artes visuais e artes da cena

Bertha Mrazek / Georges Marasco / Père Jean é um exemplo um tanto quanto emblemático para ser listado nesta seção, não obstante, quero imaginá-lo como alguém que flerta com as ritualísticas. No artigo de Osselaer (2020), as informações sobre a vida de Mrazek / Marasco parecem ficar em suspenso. Aparentemente, nasceu em 1890 na Bélgica, sua relação com a família fez com que fosse expulsa de casa quando adolescente. Alguns relatos apontam que Bertha teria sido domadora de leões na trupe dos irmãos Van Been, já outros que teria sido cantora de boate, o que não se pode confirmar. O único fato certo sobre sua vida é que teve uma filha chamada Irene-Adele no ano de 1913, sem mais registros na história.

No contexto da 1ª guerra mundial teria atuado como guarda na prisão de Saint Gilles e chegou a ser acusada de colaborar com os alemães, acusação que não foi comprovada. Os rumores acerca de Bertha / Georges Marasco se iniciam em 1919, quando tem seu estado de saúde agravado e relata ter perdido os movimentos do corpo e a visão. No ano seguinte, chegou à basílica de Halle carregada por um padre, uma enfermeira e um ex-soldado vestida em uma camisola branca. Os relatos apontam que pouco depois de ter chegado à basílica ela havia conseguido caminhar e alegou ter voltado a enxergar. Tanto a mídia católica quanto a civil, se empenharam em produzir uma cobertura completa dos fatos.

Bertha também era conhecida como Georges Marasco e alegava ser poeta e pintor, bem como ter prestado grandes serviços para o governo Belga no contexto da guerra, além de serviços de espionagem após. Após a divulgação do milagre em Halle, Marasco atraiu uma legião de seguidores. Estes chegaram até a solicitar que um quadro, pintado por Bertha / Marasco e contendo a cena da cura fosse instalado na basílica de Halle, o que foi prontamente negado. Abaixo, a suposta pintura descrevendo a cena relatada do transporte de Bertha /

Marasco em vestes brancas, com as mãos estendidas à Virgem Santa, ao lado de um padre, um ex-soldado e uma enfermeira enquanto recebia o milagre da cura.

Figura 17- *Salus inforum*, pintura da cura milagrosa de Bertha



Fonte: Adaptado. Osselaer (2020).

Já na imagem abaixo, é possível visualizar o modo como Mrazek / Marasco passou a se vestir, indicando ter assumido um papel naquela sociedade de líder religiosa. Os seguidores diziam receber milagres e curas, os jornais passaram a se valer de zombarias quando ela afirmou ter visões de anjos, conversar com a Nossa Senhora e fazer profecias.

Figura 18- Recorte de jornal de Bertha Mrazek como ‘curandeira’



Fonte: Adaptado de Osselaer (2020).

O mais intrigante de toda a história é o fato de Bertha, após o milagre de cura, ter assumido uma identidade masculina, Georges Marasco. Ademais, seus seguidores não pareciam se importar com esse fato, pelo contrário, continuaram firmes e crédulos em seus mistérios de cura e salvação. No início da década de 1920, Marasco passou a adotar roupas masculinas e a Igreja chegou a proibi-lo de participar da mesa da comunhão. Ele continuou a atuar como curandeiro e a atrair seguidores. De um lado, a imprensa católica desaprovava sua atitude, do outro, a imprensa popular se esbaldava na criação de narrativas fictícias sobre essa identidade que mal compreendiam.

Tempos depois, Marasco se reinventa no papel de sacerdote e passa a adotar o nome de Père Jean. Embora fosse creditado a ele toda espécie de alcunha, como “travesti”, “hermafrodita”, “mulher curandeira”, o trabalho religioso e carismático continuava sendo feito. Em 1924, Bertha/Marasco foi acusado de histeria e mitomania e trancado em um asilo. Seus seguidores foram considerados “vítimas” e chamados de “canalhas crédulos” (Osselaer, 2020).

O fato é que após sair do hospital psiquiátrico, Marasco, agora como Père Jean, continuou atuando como “curandeiro” e “profeta”. Osselaer (2020) defende que Mrazek / Marasco/Jean reunia as características de um líder carismático nato que atraía a atenção dos

fiéis a partir de “dons especiais”. Ademais, ele foi capaz de criar uma “versão alternativa” de religião católica, pois não se descolou plenamente dos símbolos religiosos cristãos. Na capela construída em sua casa, eram vistos santos como São Miguel, São Sebastião e Joana D’arc, além de imagens da Virgem e do menino Jesus.

Osselaer (2020) chama a atenção para o fato de a mudança da identidade de gênero em alguém que reivindica uma posição carismática de líder religioso ser uma novidade. Segundo a historiadora, a junção da experiência mística, sobretudo associada à instituição católica, ideais patrióticos e as diversas identidades assumidas por Bertha/Marasco/Jean estabelecem um ponto de contato com a história de Joana D’arc. Curiosamente, esta havia sido “canonizada em 16 de janeiro de 1920, apenas algumas semanas antes da cura milagrosa de Bertha em Halle⁴⁸” (Osselaer, 2020, p. 151).

No contexto das performances e das artes de cena, a carreira das imitadoras masculinas (*Male Impersonation*) está situada a partir de 1660 e parece ser o início de trabalhos que hoje chamamos *drag king*. Annie Hindle é considerada uma das atrizes mais populares de imitação de papéis masculinos da história. Hidle nasceu na Inglaterra em 1840 e se mudou para Nova York em 1868 onde começou a se apresentar. Ella Wesner, imitadora masculina de origem americana, também se mudou para Nova York na mesma época e parece ter sido apresentada à Annie Hindle no ambiente dos shows de imitação masculina. Contudo, não há registros na história de que elas tenham mantido a amizade.

⁴⁸ “Joan had been canonized on 16 May 1920, only a few weeks before Bertha’s miraculous cure in Halle” (OSSELAER, 2020, p. 151).

Figura 19- Annie Hindle (1864-1904)



Fonte: Site *Drag King History* (2023).

Figura 20- Ella Wesner (1870-1908)



Fonte: Site *Drag King History* (2023).

Figura 21- Hetty King (1883-1972)



Fonte: Site *History Extra* (2023).

Os imitadores masculinos representavam papéis masculinos em palcos de shows de variedades, em teatros e *music halls*, adotando tons exagerados de paródia. Eles aperfeiçoavam maneirismos e questionavam ideais de masculinidade considerados tóxicos, repulsivos. Eram entretenimentos apreciados pelo público normativo da época. Apesar de se apresentarem como homens, não era regra que tivessem vivências dissidentes de sexo e gênero. Nas décadas de 1900 a 1910, embora questionassem certos padrões de masculinidades, sobretudo as de classe alta, as imitadoras masculinas não estavam associadas ao que hoje conhecemos como comunidade LGBTQIA+.

Em entrevista ao *History Extra*, site oficial da *BBC History Magazine*, o professor Stephen Farrier, especialista em teatro e performance da Universidade de Londres, comenta que um possível assédio de mulheres direcionado à Hetty King, por exemplo, poderia não ser bem recebido. No entanto, a história parece outra quando se observa a vida de Annie Hindle. Em

sua tese intitulada *‘Once Famous in an Odd Way’: Curiosity and Queerness in Late 19th-Century American Male Impersonation*, S. C. Lucier (2020) aponta como a habilidade de Hindle em performances masculinas nos palcos dos teatros de variedades conduzia o público a uma espécie de curiosidade que acabou sendo nociva à sua carreira.

Na perspectiva de Lucier (2020), a lente da curiosidade ativada nos espetáculos de Annie Hindle parece ter se projetado na forma curiosa em que conduzia sua vida privada e no seu comportamento homossexual. Para além da condicionante “admiração”, força-motriz desse tipo de apresentação e resultado buscado em tais atos teatrais, deve ser levado em conta o fato de serem mulheres em sociedade no século XIX. Tal apontamento revela “uma conexão entre objetos e mulheres no reino da curiosidade⁴⁹” (Lucier, 2020, p. 8, tradução minha).

O que a pesquisa de Lucier (2020) também vai mostrar é que nos séculos XVIII e XIX, a maioria das atrações teatrais em Nova York, no circuito das apresentações das imitadoras masculinas, era voltada para o público masculino. Na ocasião, essas apresentações tinham a ver com uma experiência do “prazer visual”. A presença das imitadoras masculinas no palco não fugia à regra.

Não à toa, Hindle fora sucessivamente colocada em foco em matérias sensacionalistas que faziam das suas performances e da sua vida. Em uma matéria do jornal *The Inter the Ocean* em 1887, lemos a seguinte manchete: “Sr. ou Srta.? Annie Hindle, uma variedade de “imitadora masculina”, muda de sexo e se casa com uma mulher em Grand Rapids, Michigan” (tradução livre)⁵⁰.

⁴⁹ “There is obviously a connection between objects and women in the realm of curiosity” (LUCIER, 2020, p. 8).

⁵⁰ In: “Mr. or Miss? Annie Hindle a Variety “Male Impersonator”, Changes Her Sex and Marries a Woman at Grand Rapids, Mich”.

Figura 22 - The Inter Ocean. "Mr. or Miss?. Clipping. 1887

MR. OR MISS?

Annie Hindle, a Variety "Male Impersonator," Changes Her Sex and Marries a Woman at Grand Rapids, Mich.

The following dispatch was received by THE INTER OCEAN yesterday:
Special Telegram to The Inter Ocean.

GRAND RAPIDS, Mich., June 7.—Annie Hindle, who has always worn petticoats, and who about fifteen years ago was married as a woman to Charles Vivian, the English comedian, and lived with him as a wife, was married, last night, as Charles Hindle, to Annie Ryan, of Cleveland, Ohio. Hindle has been for several years past a female impersonator of male characters, and last week filled a week's engagement at Smith's Opera House. The fair bride has been travelling with him for several months as a maid in waiting and general assistant in the dressing room. There seems to be a misty uncertainty in regard to the bridegroom's gender. The Rev. E. H. Brooks, of the West Side Baptist Church, performed the ceremony at the Barnard House.

Annie Hindle, "the great and only Hindle," as her three-sheet posters style her, is well known in Chicago, and has filled numerous engagements in the local variety theaters, always drawing big salary and being given a prominent place on the bills. She, he, or "it" has always dressed in female attire off the stage, though her dress was always of that style affected by young women who wish to appear masculine. Of late, however, she has dressed more in consonance with her supposed sex, wearing a jaunty hat, with feathers and ribbons, instead of a rakish-looking derby, and covering her features with a veil. During the week ending May 30 Annie Hindle filled an engagement at the Park Theater, in this city, and a representative of THE INTER OCEAN called last night on Manager John Long to learn what was thought of her in the profession.

"Annie Hindle married to a woman! Well, that does beat all," said Mr. Long. "Is Annie Hindle a woman or a man?" "I'll swear I don't know. She's played a good many engagements in my house, and I never suspected that she was anything but a woman."

Mr. Long hastily notified a number of attaches of the theater that "Hindle had married that 'Paddy' Ryan woman who was with her here, as a man."

"Gracious goodness and five hands' round!" shrieked an enchantress, who was dressing for the last act of the evening's bill. "And that horrid, thing has been dressing in the same room with us girls. Well! if she—I mean he—ever comes here again he'll not come in our room again."

It was the unanimous opinion of the people connected with the theater that Hindle is a woman, but Miss Belle Kinsman, a variety star, who has known Hindle for years, declares she is a man. Hindle, Miss Kinsman says, condescended to her that he was an illegitimate son of an English earl. Hindle had often declared that his true sex should never be known until after his death.

"Hindle has ruined himself professionally," said Miss Kinsman, "for, of course, now that his true sex is revealed, he can no longer get remunerative engagements. As a female, impersonating male characters, Hindle commanded as high as \$150 to \$200 a week. He was very dissipated, however, and has made this foolish move, most likely, while in his cups. He was married, as a woman, to Charley Vivian, the comic singer and founder of the Order of Elks, about fifteen years ago, but Vivian never liked to have the matter known. He was also married to a woman in New York some years later."

"It has been stated that Hindle was also married, as a woman, to Barney Reynolds, the comedian."

"This is not true, I am sure. Anyhow, you can be pretty certain that Hindle is a man."

The Inter Ocean (Chicago, Illinois) • 8 June 1886

Fonte: *Digital Transgender Archive*. Acesso em 11 jan. 2023.

Em 22 de julho de 1892, ela aparece novamente nos noticiários, agora em uma matéria do *Daily Illinois State Journal* que dizia: "Annie Hindle, uma inglesa de cerca de cinquenta e dois anos [...] casou em Tróia com uma mulher chamada Louise Spangehl. Ela disse ao clérigo que seu nome era Charles Edward Hindle" (tradução minha).⁵¹ Na mesma matéria, o jornalista ainda enfatiza que ela já teria sido noiva, uma vez e duas vezes, noivo.

⁵¹ "Annie Hindle, an Englishwoman of about fifty-two [...] was married at Troy to a woman named Louise Spangehl. She told the clergyman her name was Charles Edward Hindle." In: "Annie Hindle (Daily Illinois)." Clipping. 1892. *Digital Transgender Archive*.

Figura 23- "Annie Hindle (Daily Illinois)." Clipping. 1892.

Annie Hindle, an Englishwoman of about fifty-two, known as a "male impersonator," was married at Troy to a woman named Louise Spangehl. She told the clergyman her name was Charles Edward Hindle. Annie has once before done the same thing. In fact once she was a bride; twice she has been a groom. Once she had a husband and twice has she had a wife. Once she was a widow, once a widower and now she is a husband again.

DAILY ILLINOIS STATE JOURNAL:
FRIDAY JULY 22, 1892.

Fonte: *Digital Transgender Archive*. Acesso em 11 jan. 2023.

À exceção de casos como o de Annie Hindle, as performances masculinas só vão estabelecer uma relação com o movimento LGBT a partir da geração de Gladys Bentley, ou seja, na década de 1920, é o que afirma o professor Stephen Farrier.

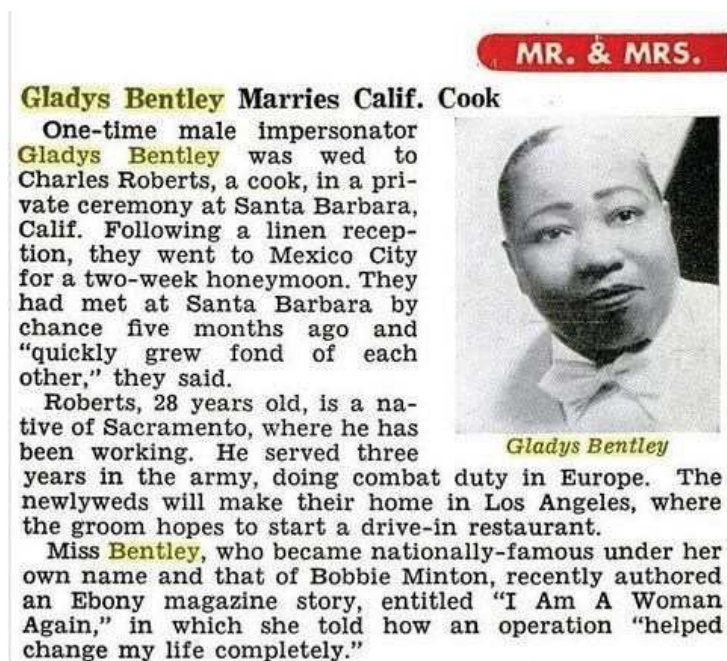
Figura 24- Portrait of Gladys Bentley (1)." Card. 1942



Fonte: *Digital Transgender Archive* (2023).

Gladys Bentley, nasceu na Filadélfia, mas se mudou para Nova York onde foi figura importante na cena cultural LGBT e negra do Harlem entre os anos de 1920 e 1930. A cantora e pianista ficou conhecida por atuar vestindo roupas masculinas e era abertamente lésbica, embora tenha dito ter sido curada da homossexualidade e ter se casado com Charles Roberts na Califórnia em 1952.

Figura 25- Gladys Bentley se casa com cozinheiro na Califórnia – 1952



Fonte: Digital Transgender Archive (2023).

No trecho destacado de uma matéria da *Jet Magazine* do ano de 1952, Gladys teria, recentemente, escrito uma história para a revista *Ebony* com o título de “Eu sou uma mulher novamente⁵²” na qual ela conta como uma suposta “operação” a teria ajudado a mudar sua vida completamente. Por essa matéria é possível perceber como as questões de gênero e sexualidade eram tratadas de modo obliterado até mesmo por quem as vivenciava. Todos os problemas relacionados ao universo das identidades e sexualidades dissidentes pareciam se resolver a golpes de bisturi. A meu ver a afirmação de Gladys Bentley poderia apresentar tanto um gesto estratégico para confundir a imprensa da época quanto um testemunho, que de fato, essas pessoas acreditassem nessas supostas “curas”, “milagres” das ciências médicas.

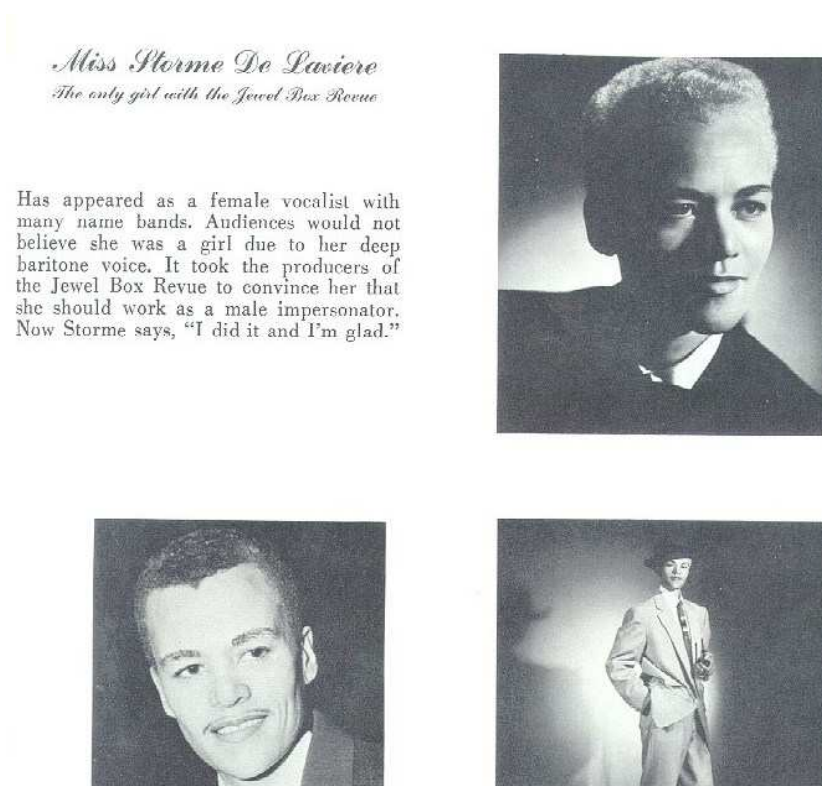
Stormé DeLarverie é outra personalidade negra importante da cena *drag king* americana. Nascida na década de 1920, ela esteve presente na cena cultural que deu início à rebelião de *Stonewall* em 1969. DeLarverie foi uma das mais notáveis lésbicas *buth* a atuar como mestre de cerimônias e diretora de shows para a *Jewel Box Revue*, uma companhia itinerante de imitadores femininos, de 1955 a 1969. Na imagem abaixo, recorte de um programa

⁵² “I am a woman again”.

da *Jewel Box Revue* pode-se comprovar a sua participação na companhia. Na página dedicada a ela no folheto lê-se:

Miss Storme DeLarverie: a única garota com o *Jewel Box Revue*. Apareceu como uma vocalista feminina com muitas bandas conhecidas. O público não acreditaria que ela era uma menina devido à sua voz profunda de barítono. Foram necessários os produtores da *Jewel Box Revue* para convencê-la de que ela deveria trabalhar como imitadora de homens. Agora Storme diz: “Eu fiz isso e estou feliz”.⁵³

Figura 26- “The Jewel Box Revue: it's been a pleasure.” Program. 1950.



Fonte: *Digital Transgender Archive* (2023).

Na época de Storme DeLarverie e da *Jewel Box Revue*, os imitadores masculinos usavam a denominação “Miss”. Segundo a página *Drag King History*, esse gesto aponta uma forma de as imitadoras masculinas se protegerem em uma época em que o “travestismo” era

⁵³ “Has appeared as a female vocalist with many name bands. Audiences would not believe she was a girl due to her deep baritone voice. It took the producers of the *Jewel Box Revue* to convince her that she should work as a male impersonator. Now Storme says, “I dit it and I'm glad.”

crime passível de punição. À época, DeLarverie preferia ser chamada de imitadora masculina do que *drag king*. Ademais, o termo *drag king* só viria a ser popularizado na década de 1980.

Ao pensar essas fissuras que se revelam no interior de uma estrutura que se pretende rígida como a cisheteronormativa (norma cisgênera e heterossexual), Judith Butler se apropria da teoria foucaultiana para construir a noção de “normas regulatórias da sociedade” e compreendê-las com “caráter performativo”. Ou seja, tais normas trabalham no sentido de reiterar, pelas práticas discursivas, a materialização da sexualidade nos corpos, sobretudo inscritas sob o signo da heterossexualidade. Ao repetir esse padrão e invalidar outras formas de existência, essas “normas regulatórias” se colocam “a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (Butler, 1999 apud Louro, 2021, p. 94).

Para Louro (2021) é sobretudo na tensão entre esses dois polos, o das relações de poder e o das subversões em relação a estas normas que se deve compreender a dispersão das sexualidades dissidentes e o potencial de resistência adquirido pelos sujeitos que se negam a vislumbrar uma vida ajustada no padrão binário regido, sobretudo, pelo destino biológico. A complexidade do que Foucault (2019) considera importante enquanto dimensão da formação desses discursos sobre sexualidade, ou seja, as relações de poder, não garante que a estrutura rígida da norma sobreviva sem abalos contínuos.

Conforme evidencia Louro (2021) na esteira de Foucault, é preciso considerar a subversão, as dissidências como ações intrinsecamente conectadas às relações de poder. A pensadora parece evidenciar uma relação dialética entre uma rede discursiva que produz, materializa o sexo e as sexualidades e movimentos de resistência que, por vezes, operam dentro dessas próprias teias de discursividades.

A caráter de exemplificação desse tipo de prática, contextualizada na temática recorte da tese, proponho pensar a performance *drag king*. Esta se constitui enquanto uma ação que visa trazer à cena representações parodiadas de modelos de masculinidades que são reiterados, ou seja, performados ao longo do tempo, sobretudo, nas sociedades ocidentalizadas.

As performances de *drag kings* evidenciam o modo como a montagem de uma performatividade transmasculina se dá por meio de uma baixa tecnologia da produção de masculinidade (bigodes feito de lápis de olho, camisas largas sobre um *binder* pressionando as mamas, calças largas, trejeitos) (Bourcier, 2020; Lemos, 2020). Essa performance caricatural que visa desconstruir e desbancar masculinidades cisgêneras e heterossexuais revelam, de igual modo, vivências reais de pessoas que não acessam os protocolos transexualizadores por motivos

diversos. É a partir dessas mesmas tecnologias que pessoas “pré-T” constroem suas identidades masculinas.

No Brasil, a cena *drag king* ainda se mostra tímida e acessível a uma pequena parcela da sociedade em espaços físicos dedicados à população LGBTQIA+ e nas redes sociais. No perfil de *Instagram* da Plasticine Produções (@plasticineproducoes) é possível acompanhar o trabalho de vários artistas comprometidos com a cena *drag king*, informações sobre concursos, *drag shows* e até mesmo participar de oficinas de maquiagem artística. No período da pandemia da Covid-19 foi possível, inclusive, acompanhar as performances via *lives* no *Instagram*, o que tornou o movimento acessível a pessoas que não residem nas grandes capitais onde esses eventos acontecem.

Foi navegando por essa cena que conheci o trabalho de Don Valentim (@valentim_don) artista visual transmasculino que participa da cena *drag king* no contexto paulistano. Em novembro de 2022, Don participou do documentário *All that drag*, com direção geral de Rafael Barioni e Toni Dri e produzido pelo canal *E!* que mostra a diversidade que compõe a arte *drag* no Brasil.

Figura 27 - Don, *drag king*



Fonte: Print do documentário *All that drag* (2022).

Ao comentar o processo de constituição de sua personagem *drag*, ele menciona a estética circense, já integrante de sua vida desde a infância e a extravagância dos shows de *drag queen* como elementos que influenciam a montagem de suas performances. Um ponto importante do documentário se dá nos minutos iniciais quando Don menciona a forma como a performance *drag king* operou, em sua subjetividade, uma espécie de autocura/autoanálise.

Quando eu era pequeno, a minha relação com maquiagem era muito ruim. Eu tinha *kits* de maquiagem que eu gostava de brincar e tal, mas conforme eu fui crescendo eu fui percebendo que a maquiagem pra mim era direcionada muito no sentido de eu editar meu próprio rosto pra caber em padrões determinados de feminilidade e isso começou a me incomodar desde que eu era criança e eu comecei inconscientemente a rejeitar esses símbolos relacionados a uma feminilidade hegemônica, imposta. Pra mim, se eu aceitasse esses pacotes de feminilidade que me eram entregues com tanta frequência era a mesma coisa que eu aceitar um destino onde eu não pudesse mais ter autonomia sobre mim mesmo. Onde eu tivesse que aceitar me casar com homem, parir os filhos desse homem, não poder mais correr, me sujar, subir em árvore, fugir com o circo. Então, o drag foi uma oportunidade de eu poder rever o que a maquiagem significa pra mim e mudar essa relação com ela.⁵⁴

O caráter subversivo das vivências desviantes se mostra ainda mais emblemático e complexo quando analisado, por exemplo, à luz do trabalho da *drag queen* Pamella Sapphic (@pamellasaphic) idealizada por Fernando Aquino, homem trans paulistano. Diferentemente de Don, Fernando constrói a sua performance apoiada inteiramente nos shows de *drag queen* convencionais, com todas as peculiaridades que lhe são inerentes. Na sua montagem, vislumbram-se as perucas coloridas e longas, a maquiagem caricaturizando os padrões de feminilidade hegemônicos.

⁵⁴ Transcrição da fala de Don no documentário *All that drag* (2022) do minuto 1:48 a 3:20. Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=VFA1vtYbLOI>.

Figura 28 - Pamella Saphic, homem trans *drag queen*



Fonte: Perfil do *Instagram* @pamellasaphic (2022).

Em participação no canal de Podcast *Dragnóstico*, Fernando Aquino conta que começou a fazer *drag* quando ainda se reconhecia como mulher cis e lésbica. A influência da cantora pop Madonna e as performances executadas pela drag paulista Alexia Twister foram suas principais referências. Ele explica que a escolha de seu nome *drag* busca manter o traço da identidade sapatão, por isso adotou o Saphic, relacionado à poeta grega Safo de Lesbos. Como acreditava que as pessoas teriam dificuldades de pronunciar o segundo nome, escolheu o “Pamella” para compor sua assinatura *drag*. Aquino justifica a escolha por considerar o nome “comum”, um nome de “puta” e também em homenagem à Pamela Anderson. A respeito do modo como a Pamella Saphic foi criada, ou seja, o conceito, ele comenta:

A Pamella é uma junção de ideias para que meu rosto mude o máximo possível. O olho eu desenvolvi a partir de anime. Eu gosto muito de Naruto, sou viciado em Naruto. E daí, tem um personagem que é a raposa de nove caudas e ela tem um olho imenso, só aquele puxadão preto, que é uma raposa demônia que vive dentro do corpo do Naruto. E é basicamente o que a drag é pra gente, é um demônio que está dentro do nosso corpo e a gente libera quando a gente precisa do poder⁵⁵.

⁵⁵ Transcrição da fala de Fernando Aquino aos 29:30 do episódio #105 do *podcast Dragnóstico*. Link para acesso: <https://open.spotify.com/episode/06yuKh8i6AQXLboXeVtB6F>.

Na entrevista às locutoras do canal (Irmã Mary Poppers, psicóloga Miss Draga e arteterapeuta Abba Cashier), ele destaca como a “montação” teve um papel terapêutico na sua vida, pois permitiu que pudesse compreender como os papéis de gênero são vivenciados em sociedade. Segundo Aquino, fazer drag primeiro enquanto lésbica e depois como homem trans permitiu que ele brincasse com os vários estereótipos projetados sobre o feminino e o masculino. Isso porque a figura da *drag* é caricata, ela nos leva a experienciar o gênero a partir da ludicidade. As identidades “homem” e “mulher” se tornam brincadeira.

Indagado sobre possíveis preconceitos enfrentados ao se deslocar para as performances “montado”, sobretudo quando utiliza transporte público, ele comenta que já chegou sofrer assédio, sobretudo pela carga acentuada de traços sexualizados de sua *drag*. Aquino relata que em algumas situações é lido como homem gay que está montado e em outras como sapatão, e quando interpretado nesta chave as pessoas são muito mais intolerantes.

Há um momento de sua fala que se torna emblemático para a problematização das fronteiras entre gêneros e o modo como as violências cometidas contra pessoas trans estão intimamente ligadas ao cruzamento de uma fronteira que está sendo constantemente vigiada. Ao relatar as formas de recepção não só da sua *drag*, mas de outras com as quais se relacionou, percebeu que o exagero dos traços e trejeitos faz com que a segurança da *drag* seja de alguma forma garantida. E acrescenta “Quanto mais dragona você está, quanto mais esquisitona você está, menos a pessoa vai querer chegar perto de você⁵⁶”. O que ele está trazendo à tona enquanto problematização é uma forma de segurança garantida pelo medo daquilo que não se dá a reconhecer, não se assimila ao primeiro olhar. Fernando acrescenta que, muitas vezes, a transfobia ocorre em razão do “traço de humanidade” que ainda fica no sujeito e que acaba por confundir as pessoas. A ambiguidade dos gêneros parece se oferecer como um dos fatores que motivam o ódio e a raiva.

A experiência de Fernando Aquino e a materialização da *drag* Pamella Sapphic é interessante porque nos permite evidenciar o modo como os papéis de gênero impostos sobre as corporalidades podem ser trabalhados a partir de uma perspectiva política sobre o imaginário cisheteronormativo. Nas performances de Fernando, a feminilidade imposta foi radicalizada na

⁵⁶ Transcrição da fala de Fernando Aquino aos 43:51 do episódio #105 do *podcast Dragnóstico*. Link para acesso: <https://open.spotify.com/episode/06yuKh8i6AQXLboXeVtB6F>.

personagem Pamella Sapphic. Ele comenta que chegou a cogitar fazer performances *drag kings* e tem alguns registros guardados de experimentações de maquiagem e ensaios de trejeitos para a construção do personagem, mas se deu conta de que nesses momentos não estava de fato “montado”, estava sendo, apenas, ele mesmo.

Outro exemplo é o do homem trans norte-americano, maquiador e *drag* Kade Gottlieb. Conheci a atuação de Kade assistindo à 13ª temporada de *RuPaul's Drag Race*, *reality show* de competição ambientado na cena *drag queen* norte-americana, transmitido em 2021. A apresentação de entrada da *drag* Gottmik faz-se enigmática no contexto em que está inserida: “*Time to crash the ‘cis-tem’!*”⁵⁷

Figura 29- Gottmik, homem trans *drag queen*



Fonte: *Prints* de cenas do programa (2022).

Já nos episódios iniciais, um drama parece permear a subjetividade da *drag* Gottmik. A direção do programa vai liberando detidamente pistas do misterioso participante. Durante as cenas de montagem das personagens, percebe-se que o estilo da *drag* de Kade busca o traço forte do gótico e, diferentemente das outras *queens* da temporada, Gottmik não adota os enchementos no peito, pernas e glúteos para marcar uma silhueta sinuosa. Em sua performance,

⁵⁷ Apresentação de Gottmik disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoexjGTRLgk>.

Kade utiliza o próprio corpo retilíneo, sem traços curvos e com o peitoral chapado. O estilo parece ser um traço político de sua apresentação.

É somente a partir do terceiro episódio que se toma ciência de que Kade é um homem trans quando ele comenta certo desconforto em dividir o camarim com as outras *drags*, nesta temporada, majoritariamente, homens cisgêneros. É a partir desse momento do relato de Kade que o roteiro do programa e a direção de imagens se aprofundam mais na exposição das cicatrizes deixadas pela mastectomia do participante e de um discurso sobre situações diversas que despertam “gatilhos”.

Como interpretar a experiência Gottmik senão pelo gesto contínuo do trânsito? Pela perspectiva de viagens que são operadas sem trajetos definidos, por mudanças incessantes de rotas, agora, não por imprevistos, mas, possivelmente, propositais. O fenômeno Gottmik em um *reality show* como *RuPaul's Drag Race*, em 2021, tem um significado não só político do ponto de vista da visibilidade das diferentes formas de transmasculinidades existentes. Considerar a performance de Gottmik na chave de leitura que faz Louro (2021) do potencial transgressor da paródia no universo *drag*, nos dá outra dimensão de como o desmantelamento das práticas regulatórias de sexo e gênero podem operar de dentro do próprio universo discursivo que o produz.

Gottmik classificou-se como a terceira melhor *queen* da temporada e é preciso considerar o motivo pelo qual não ficou em 1º ou 2º lugar, visto a disputa de espaço historicamente demarcada pelas masculinidades cisgêneras, que é a performance *drag queen*. A *drag* de Kade, visivelmente, impressionou a apresentadora do *reality* em incontáveis apresentações e provas. Ademais, foi a única a não perder nenhuma prova disputada com as demais *queens*. Entretanto, no final da 13ª temporada, fica a sensação de que RuPaul não está preparada para ver esse lugar ocupado por uma subjetividade trans, sobretudo transmasculina.

Como homem trans e acadêmico, sinto-me no dever de reverter a ideia de que somos invisíveis. Acredito que possamos parecer invisíveis para a comunidade que vivencia os parâmetros de sociabilidade cisheteronormativa, mas não o somos para a comunidade LGBTQIA+.

A meu ver, em diálogo com a perspectiva do “dilema da visibilidade do homem transexual”, elaborada por Jamison Green (2006), sofremos o apagamento de nossa história em detrimento de uma vivência atravessada por sentimentos paradoxais. De um lado, o desejo de sermos vistos, visibilizados porque reivindicamos o direito de existir, participar da cena pública

e usufruir de plenos direitos sociais. Mas, por outro lado, muitos de nós, por diversas razões, acabamos por preferir o sossego de uma vida no escrutínio, tentando nos sentir pertencentes a grupos de homens cisheterossexuais e suas práticas machistas e misóginas.

No capítulo dois, apresentei as mais diversificadas formas pelas quais homens trans e pessoas transmasculinas têm construído o seu legado artístico e cultural. Este, por vezes, apresenta-se descolado de referências culturais europeias, buscando construir uma memória “transcestral”. As produções conectadas a esse intento mostraram-se mais pontuais a partir dos anos 2000, sobretudo com a emergência das transmasculinidades como identidade social e política.

As diversas vias pelas quais homens trans e pessoas transmasculinas têm evidenciado suas criações artísticas mostram que o momento histórico é expressivo e deve ser registrado, analisado e compreendido à luz do que a comunidade transmasculina tem oferecido ao universo cultural enquanto potência criativa.

CAPÍTULO 3 - IMPLOÇÃO - ANDERSON HERZER, UM POETA TRANSMASCULINO NOS ANOS 1980

3.1 Farei um poema que esqueceu de ser lembrado

*Mas qualquer dia, também sozinho a mim virá um
homem cego procurando ninho eterno
e encontrará seu leito pronto em nuvem negra
verá que a morte é o sono lento após o inferno.
E dos meus poemas empoeirados, serei luz
a todo homem que esqueceu de me lembrar*

Anderson Herzer

Escrevo este capítulo como um manifesto em defesa da poesia, mais especificamente, a poesia escrita e em versos. Realizo esse intento como alguém que se sente convocado a responder o chamado da epígrafe em destaque. Isto posto, todo o meu esforço será o de posicionar Anderson Herzer no local em que ele, reiteradas vezes em sua obra, desejou ocupar, o de poeta. Após quatro décadas, releio seus escritos poéticos para, à luz do momento de visibilidade de corporalidades transmasculinas, oferecer novas possibilidades de interpretação aos poemas de *A queda para o alto* (1982). E por que escolho justamente a poesia? Na poesia, as palavras usufruem de uma liberdade não possibilitada na prosa. Ela não está presa numa rede fixa de sentidos, mas explode em possibilidades.

A palavra, nesse ínterim, é um bloco vertical, “um signo de pé”. Aquele que mergulha na palavra poética, recebe-a como em seu estado bruto, acompanhada de todas as possibilidades de acepções possíveis, conforme Barthes (2015). A profundidade das relações estabelecidas entre o poeta e a palavra poética parecem oferecer outros modos de apreender o sentido das coisas no mundo. Sobretudo, a linguagem poética parece disponibilizar uma forma diferente de se comunicar com o outro. Quando as palavras não bastam em determinadas situações de interação, os interlocutores recorrem aos gestos (mímesis), aos sons. O poema, plano material onde a palavra se presentifica em forma de poesia, atua na mesma lógica.

Em poesia, os corpos se veem desamparados e em queda livre em um universo projetado de imagens onde “as palavras [...] têm o peso terrível das coisas” (Barthes, 2015). No poema, a

palavra encontra-se em estado de plena liberdade, ela “mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu” (Paz, 1982, p. 26).

Que tipo de linguagem conseguiria fazer comunicar experiências de corpos que se veem desconectados de sua verdadeira identidade? Que tipo de recurso discursivo seria capaz de atingir a sensibilidade do outro de forma a movê-lo em direção a um gesto solidário e afetivo? Como é que experiências de vida tão diversas poderiam se comunicar usando um mesmo código? A respeito de todas essas indagações, uma possível resposta é sugerida pelo teórico e poeta Octavio Paz (1982, p. 29): “Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si”.

Em meu entendimento, Anderson Herzer soube, em seu tempo e com os escassos recursos que possuía, aproveitar as vantagens que a linguagem poética lhe oferecia. Ele entendeu que “a atividade poética é revolucionária por natureza” (Paz, 1982, p. 15). O poeta compreendeu que a poesia é a arte do encontro com o outro, mas também com o que há de mais profundo dentro de si mesmo. Conforme descreve, ainda, Paz (1982, p. 15) o texto poético é uma espécie de “exercício espiritual, é um método de libertação interior”. A respeito disso, cabe tomar como referência a ideia de “participação”, percebida por Octavio Paz, como característica comum a todos os poemas. Para o teórico, em toda releitura de um poema, o leitor participa de um movimento de “ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro” (Paz, 1982, p. 30). É através desse gesto que ele atinge o “estado poético”, uma espécie de encontro e conexão.

Analisando ainda o contexto social em que Herzer estava inserido, considero importante pensar sua poesia enquanto estratégia de sobrevivência. Em ensaio intitulado “A poesia não é um luxo”, Audre Lorde fala da importância da escrita de poesia no contexto das mulheres negras, mas que nesta tese eu amplio para a experiência de corpos dissidentes. Para Lorde (2019), a poesia atua como uma espécie de luz sob a qual podemos examinar nossas vidas e moldar nosso modo de viver. Diferentemente da arte produzida pelo molde patriarcal branco e europeu, considerado por ela como jogo estéril de palavras, a poesia produzida em um cenário de resistência não é um luxo.

Em contextos dissidentes imersos nas sombras de uma cultura que teima em silenciar vozes, a poesia é instrumento que cria a condição de nomear e dar forma ao que sentimos e que

até então permanecia oculto, ela permite vislumbrar um horizonte de mudanças. Uma ação que se realiza primeiro na linguagem e depois na vida como ação.

Em meu entendimento, Anderson Herzer era um sujeito que tinha habilidades natas em lidar com a linguagem. A forma como os acontecimentos o atravessava, faziam-no como um corpo aberto às mais diversas formas de percepção. Em *A queda para o Alto* (1982), ele utilizou a linguagem poética enquanto instrumento de comunicação e reflexão sobre si mesmo e sobre a condição humana.

Conforme pontuou Ezra Pound (2013), “os poetas são a antena da raça”. Herzer foi alguém que visualizou coisas de seu tempo que outras pessoas de seu meio ainda não tinham a capacidade de interpretar. Por meio de seus poemas, é possível encontrar percepções a respeito do declínio de instituições como a Família, a desumanização prevista pelo sistema de economia neoliberal e a face higienista do Estado atuando em instituições socioeducativas como a FEBEM. Ele também foi capaz de se auto perceber enquanto identidade dissidente de gênero em um momento em que nada se falava sobre isso no Brasil. Esses comportamentos vistos como atos de rebeldia ou loucura revelam-se como uma espécie de sentido aguçado do artista que era. Isso porque

Os artistas e os poetas indubitavelmente ficam excitados e “superexcitados” pelas coisas muito antes do público geral. Antes de decidir se um homem é um louco ou um bom artista seria justo perguntar não somente se “ele está indevidamente excitado”, mas se “ele está vendo algo que nós não vemos”. (Pound, 2015, p. 84)

É por esse motivo que insisto em chamá-lo de poeta. Um dos primeiros poetas transmasculinos que se tem notícia, no Brasil, a publicar um livro por uma grande editora, a Vozes. Após pensar o papel do poeta no plano da experiência e de pensar a poesia em seu aspecto filosófico e existencial, é necessário entender como esses processos se operacionalizam enquanto estrutura textual.

Roman Jakobson (1978), linguista russo da vertente estruturalista, vai apontar as dificuldades de se estabelecer as fronteiras da poesia, indicando sua capacidade de se misturar a muitas das formas de elaboração do discurso cotidiano. Na poesia moderna, por exemplo, contrariamente à poesia produzida nos períodos clássico ou romântico que ofereciam uma relação de temas poéticos limitados, como “a lua, um lago, um rouxinol, rochedos, uma rosa, um castelo etc”, hoje, quase tudo pode se transformar em matéria de poesia. Devido à

elasticidade própria da palavra poesia, o linguista propõe o termo “poeticidade” para explicar de que modo a poesia se manifesta na linguagem.

A palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. As palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor. (Jakobson, 1978, p. 177)

Deste modo, o que se dá a ver é a desautomatização da linguagem que passa a estabelecer novas formas de relação entre o signo e o objeto. Isso é o que faz, por exemplo, dentro do contexto da leitura de um poema, que sejam construídas possibilidades de interpretação para o verso “um homem cego procurando ninho eterno”, como um homem perdido procurando seu caminho ou respostas. Para Jakobson (1978, p. 177) “é a poesia que nos protege contra a automatização, contra a ferrugem que ameaça nossa fórmula do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação”.

Em “O que fazem os poetas com as palavras”, Jakobson aponta, ainda, elementos da poesia escrita que não se observa na linguagem corrente, como a sua disposição em versos. Em definição etimológica “a palavra *verso*, tem a mesma raiz que *prosa*, visto que prosa deriva de *provorsa*, *proversa*; *oratio proversa* é aquela que caminha resolutamente em frente [...] Além disso, *versus* quer dizer <<retorno>>, um discurso que comporta regressos [...]”. (Jakobson, 1973, p. 6) Na poesia em verso, à ideia do retorno, subjaz a repetição. Nesse tipo de composição cria-se o que o linguista nomeou como “o princípio da equivalência na sequência”. Mediante este princípio, o leitor de poesia torna-se consciente de que a repetição de certas unidades linguísticas nos versos coloca-as sob uma relação de igualdade lógica. Entre o findar de uma linha e o retorno ao canto esquerdo para o início da outra, o leitor desfruta da possibilidade de estabelecer, por vezes, relações inesperadas entre as palavras.

Complementarmente, Roland Barthes (2015) enfatiza a capacidade de a poesia moderna destruir o aspecto funcional da linguagem, ou seja, o de mero veículo de comunicação. A palavra poética opera fora da “economia relacional” instituída na ordem discursiva clássica, tanto na prosa como na poesia clássica. A “Palavra”, contrariamente ao que ocorre no discurso socializado, é experimentada enquanto densidade particular. Ela é totalidade, “habitação”. Assim,

o consumidor de poesia, privado do guia das relações selectivas, vai dar à Palavra, frontalmente, e recebe-a como uma quantidade absoluta, acompanhada por todos os seus possíveis. Aqui a Palavra é enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais é obrigada a escolher uma pelo discurso relacional. [...] Cada palavra poética é assim um objecto inesperado, uma caixa de Pandora donde saem todas as virtualidades da linguagem [...] (Barthes, 2015, p. 44)

Outro ponto fundamental a ser observado na poesia é a relação entre som e sentido (Jakobson, 1973; Candido, 2006). No contexto das rimas, uma das camadas nas quais um poema pode se organizar, não basta que as unidades fônicas se repitam. É necessário que os sons estabeleçam uma relação semântica com as palavras contidas no verso. Em um estudo de Manuel Bandeira, inclusive, essa discussão traz à tona a correlação entre poesia e magia a partir de uma definição fornecida por André Gide.

[...] O verdadeiro poeta é um mago. Não se trata tanto para ele de ser comovido, mas de induzir o leitor a comover-se: “por meio de uma combinação de sons, que são palavras. Que a significação dessas palavras importa, não será preciso dizer; não, porém, independentemente da sonoridade delas” [...] (Gide apud Bandeira, 1975, p. 113).

Neste ponto, considero pontual estabelecer uma correlação entre o poeta enquanto mago, imagem acionada pelos teóricos da literatura e o poeta transmasculino enquanto trickster nesta tese. Desejo refletir, necessariamente, sobre a natureza astuciosa do poeta e do trickster. O poeta seria aquele capaz de produzir encantamento através da manipulação das palavras. O leitor, tomado pelo arrebatamento na leitura de um poema, estaria propenso a ser enfeitiçado pela linguagem figurada que resulta na poesia.

O trickster, por sua vez, figura presente no folclore de diversas culturas, se manifesta como um ser (trans)morfo, travesso, caótico e capaz de provocar mudanças na ordem do universo onde atua. Nesta tese, os poetas transmasculinos transformam-se em agentes transformadores de uma realidade, promovendo a partir da escrita mudanças de perspectivas sobre as corporalidades, as identidades de gênero e as sexualidades.

A poesia escrita em versos é o meio pelo qual eles operam quebrando regras e criando novas. Os poemas apresentam-se como espaço de dissolução de ideias preconcebidas a respeito das trans identidades e de abertura de caminhos antes impensáveis para se transitar. Os poetas transmasculinos (trans)formam-se em prestidigitadores mediante a capacidade de usar a sua

astúcia e as suas mãos para jogar com as palavras e recriar um mundo onde a norma cisgênera seja reduzida à apenas uma das dimensões possíveis de existência, possivelmente a mais limitada. Depois do exposto, na seção seguinte, irei demonstrar como esse exercício se realiza fazendo a análise da poesia produzida por Anderson Herzer, poeta transmasculino atuante na década de 1980.

3.2 A mecânica da poesia de Anderson Herzer

Antes de analisar a poesia de Herzer, é preciso localizá-la no tempo. Os poemas escolhidos como objeto de estudo fazem parte da obra *A queda para o alto* com primeira publicação em 1982. Tais poemas teriam sido escritos, em sua grande maioria, durante os três anos em que o poeta viveu como interno na FEBEM, entre o final do ano de 1970 e o início de 1980. A pesquisadora Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos* (2004), ao analisar a produção literária pós-64 aponta para uma tendência das obras à “estética do suplício” e à “síndrome de prisão”.

A literatura brasileira produzida nos anos 70 e início dos anos 80, décadas de governos militares, apresenta como um dos aspectos marcantes a produção e o consumo de obras que tematizam a violência, a tortura, as perseguições policiais, os confinamentos vivenciados em celas de prisões. A literatura do período, ainda, mostrou-se operando em duas vias, sendo a primeira “o naturalismo evidente dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas [e a segunda] a ‘literatura do eu’ dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional” (Süssekind, 2004, p. 72).

Enquanto a prosa das décadas de 70 e 80 tende a centrar-se em um “eu” que presta reverência à memória, a poesia conecta-se com o cotidiano do poeta. Nesse caso, os fatos mais banais serão matéria dessa poesia. Süssekind (2004) indica que nessa “poesia do eu” já não importa o verossímil, a referência com a realidade, mas sim a expressão de uma subjetividade, “ego que escreve e que ‘se escreve’ todo o tempo”. Daí que a poesia desse período passe a caracterizar-se em tom confessional. Sobretudo considerando a relação de proximidade forjada entre poeta e leitor pelo trabalho dos poetas marginais na década de 1970, passa-se a produzir uma literatura em tom de confidência, de diário. Nesse tipo de poesia confessional, um novo pacto é firmado entre poeta e leitor, o de cumplicidade. Flora Süssekind (2004) vai definir essa

poesia como aquela que se equilibra entre vida e arte, uma poesia “na corda bamba” na qual esse eu que fala se permite constantemente “se debruçar sobre abismos”.

Ao situar Herzer como poeta transmasculino pioneiro a produzir literatura nesse período, identifico que a dimensão íntima é a tônica de sua poesia. Há em sua obra poética um “eu” que se expõe e permite confidências amorosas e até mesmo a revelação de desejos proibidos, como nos versos destacados abaixo:

E de chorar, já sou pranto;
de lembrar, esquecido,
nas mãos, palmas calejadas
cavando desejos, proibidos. [...]

Tentei abrir as mãos e não vi nada,
nem mesmo aquele beijo da mulher falada,
nem aquele antigo abraço que ganhei,
eu lutei ... perdi! Porque contigo erreí.
(Herzer, 1982, p. 158)

Nos versos acima, o sujeito poético tematiza o cansaço de lutas perdidas. Os verbos “sou”, “tentei”, “ganhei”, “lutei”, “perdi”, “erreí”, autorizam a afirmar que sobre esse “eu” recai uma carga de consequências em razão de possíveis fracassos enfrentados. Chama a atenção o fato de esses verbos apresentarem-se no pretérito perfeito indicado um movimento realizado e concluído no passado, portando acabado. Esse sujeito poético reflete sobre os fatos, mas se dá como convencido da perda. Há, porém, a presença de um verbo no gerúndio “cavando”, no último verso da primeira estrofe apresentada, que indica uma ação em andamento e que se refere a um instinto que está por se satisfazer.

“nas mãos, palmas calejadas
cavando desejos, proibidos. [...]”

Mediante este pequeno excerto e a exploração de algumas imagens apresentadas no poema, é possível apreender o tom e o caráter íntimo da poesia de Anderson Herzer. Contudo,

essa aparente intimidade exposta ainda deixa lacunas a se interpretar. A presença das expressões “aquele beijo da mulher falada” e “cavando desejos, proibidos”, por exemplo, ao contrário de revelar uma cena, produz uma imagem enviesada. A partir dessa cena enviesada, o leitor só tem acesso a uma parte do que está sendo confidenciado. Ao utilizar o termo “mulher falada”, estaria o “eu” do poema se referindo a uma mulher não respeitada pela sociedade em detrimento de suas condutas ou estaria ele mencionando uma mulher já citada anteriormente por ele em seus poemas?

Ainda, sobre a expressão “desejos, proibidos” e levando em conta a dimensão biográfica do poeta, estaria ele se referindo ao desejo homoafetivo (considerando que ele se identificasse como *butch*/lésbica) ou estaria ele se referindo ao desejo de se ver reconhecido socialmente como homem? (considerando que ele se compreendesse como uma pessoa transmasculina)

Uma vez diante da poesia de Anderson Herzer, é preciso considerar que o viés biográfico pode auxiliar na interpretação dos seus escritos, mas é preciso ir além. Uma análise que considere a complexidade da existência deste poeta deve levar em conta, de igual modo, que a sua forma de manifestação pela linguagem compreende escolhas estéticas. Estas seriam admitidas por ele apenas como forma de fazer representar o reflexo de uma intimidade genuína? O quanto desse tom confessional e expositivo também pode ser construção, simulação, invenção e aspiração de vida?

As possíveis respostas às questões levantadas poderão surgir quando na análise de um poema houver a tentativa de caracterização do discurso poético. Diante do exposto, direciono o olhar para elementos que singularizam esse tipo de discurso na escrita do poeta como a “ambiguidade”, “o efeito de surpresa”, as “tensões”, a “estética do exagero”, dentre outros que causam no leitor o efeito de “estranhamento”, conforme aponta o linguista formalista russo Viktor Chklóvski em texto intitulado “A arte como procedimento”. Para esse teórico, tanto as palavras como os sons são objetos estéticos na linguagem poética. Chklóvski (1976) afirma que uma vez transformados em objetos estéticos, tanto os sons como as imagens de um poema prestam-se a “reformatar a impressão” do leitor. Na sequência, demonstro como isso aparece na poesia de Herzer.

Mar do amor eterno

Mar do futuro, mar jamais sonhado

mar do infinito, mar amaldiçoado.

Tantas promessas de amor você já ouviu,
 de tantos laços você foi testemunha,
 você abençoou o casal de namorados,
 com suas águas de reflexos azulados.
 Tantos gritos você fingiu não ouvir
 deixou suas ondas várias vidas cobrir
 por inocência, quer alguém para si mesmo
 pra não desperdiçar suas ondas, tão só, a esmo.
 Nas suas águas, já gritou a dor ensanguentada
 e o eco do grito, com sangue, pingou na areia
 e aí se tornou dono da alma de sua amada
 tentando com isso, fazer dela, sua sereia.
 Você a sufocou, você a amou
 você a prendeu, a amordaçou.
 Mas você amou tanto que ...
 -Mar, você a levou,
 pra sempre ...
 (Herzer, 1982, p. 172)

Conforme evidencia Candido (2001), quando nos deparamos com um poema sem métricas, nem rimas, somos inevitavelmente levados a pensar diretamente na camada do significado de um poema. Não obstante, nos enganamos ao pensar que mesmo um poema sem metrificação não seja regido por um mínimo nível de organização. Segundo o teórico, ao analisar um poema escrito em verso livre o “objetivo inicial é a própria articulação poética” (Candido, 2001, p. 81). No poema “Mar do amor eterno” temos já no título dois elementos que remetem à grandeza: o substantivo “mar” e o adjetivo “eterno”. O substantivo “mar” expressa grandeza e projeta uma imagem de grandiosidade e lugar do desconhecido. Já a expressão “amor eterno” vincula-se a uma espécie de exagero sentimental. A adjetivação do substantivo “amor” trabalha em prol de imortalizá-lo. A partir do terceiro verso, o leitor é interpelado por uma sentença que promove a “desautomatização da linguagem”. Por sua vez, essa

desautomatização leva o leitor ao “efeito de surpresa”, constituinte da linguagem poética e expresso pela fórmula “divergência → ruptura → surpresa” (Candido, 2001).

A surpresa, aqui, é promovida pela personificação deste “mar” que acaba por ser testemunha de laços afetivos, bem como de tragédias envolvendo suas águas. A natureza violenta das águas é atribuída à ideia de inocência. O poeta cria para o mar uma noção de força e imponência espelhando uma figura humana. Nesse momento, o leitor já se compromete com uma nova realidade na qual é possível que o mar, elemento da natureza, ouça, abençoe, queira alguém, sinta-se solitário. Conforme Candido (2001, p. 82), o leitor já está introduzido “num outro país da sensibilidade e do conhecimento”. A partir desse pacto com uma nova realidade, há o rompimento de associações lógicas e a criação de nexos inesperados. Neste ponto do poema, se o mar pode ser agente de todas as ações citadas, não seria estranho ao leitor se deparar com o verso “Nas suas águas, já gritou a dor ensanguentada”. Candido (2001) vai nomear esse fenômeno como “efeito de contiguidade”. No exemplo desse verso, se o mar ouve, sente e age, não seria incomum que a “dor”, um sentimento, pudesse gritar.

A beleza deste poema é obtida por meio dessas várias equações produzidas na linguagem. O “estranhamento” é aí verificado pelo espanto gerado no desvio da função habitual das coisas no mundo, sejam elas seres ou objetos. Na sequência, por uma imagem sugestiva de tomada do mar por um corpo, tem-se a associação do desejo desse mar de ser morada de sua amada, nomeada sua sereia. Os cinco versos finais promovem um novo choque de percepção no leitor que ao findar da história narrada no poema se vê diante de uma alegoria. Esse mar parece representar, alegoricamente, o sujeito que fala no poema e sua forma de amar em demasia. Todo o sentimento que parece transbordar desse sujeito é associado à força das águas do mar. Essa força, espelhada no sujeito e no elemento da natureza, é responsável por sufocar a mulher amada, como também de fazê-la se afastar “pra sempre ...”. Ao realizar esse movimento de leitura foi possível demonstrar o trabalho poético de Herzer a partir da “singularização dos objetos”. Para Chklóvski (1976, p. 54), singularizar os objetos significa fazê-los de tal modo estrangeiros para nós, surpreendentes. Para o teórico, na linguagem poética, isso é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo”.

Adiante, do ponto de vista estrutural, os poemas de Anderson Bigode Herzer são escritos, majoritariamente, em apenas uma grande estrofe e com versos livres. No passar das páginas, a sensação visual que se tem é a de textos que se projetam como uma grande mancha gráfica na seção dos poemas. Dentre os 46 poemas que compõem a segunda parte do livro,

apenas oito possuem uma espécie de regularidade na estrofação. Dentre eles temos o poema “Este nosso amor”, composto por três quartetos anunciados pelo verso “amo-te”; o poema “Pensamentos”, composto por quatro dísticos, o poema “Trovas” composto por três quartetos, um dístico e um quarteto. O poema “Só pra ela voltar”, é composto por cinco quartetos, o poema “Ídolo” que é composto por dois quartetos e um sexteto abertos pelo verso “Elton John”, além do poema “Luz vermelha”, composto por três quintetos e um quarteto, o poema “Esta dor”, composto por três quartetos e um terceto, e o poema “O querer que já não pode”, composto por quatro quartetos.

No trabalho do poeta, o aspecto sonoro da poesia tem relevante papel. Os sons são utilizados para criar uma atmosfera muito própria para os seus poemas, explorando fonemas que são capazes de despertar no leitor sensações e emoções. É no plano da sinestesia que o poeta constrói toda a atmosfera que permeia a segunda parte de *A queda para o alto* (1982). Os poemas são compostos a partir da dialética amor e dor. E mesmo empregando palavras situadas em um campo vocabular bem restrito, obtém-se, deste, considerável efeito expressivo. Observe, por exemplo, a estrofe inicial do poema “Você, sempre você”.

Um mar eufórico jorrou de repente
e transbordou sobre meu peito solitário
fez do meu leito um lago dormente
de meus pensamentos, sua doce voz ardente.

(Herzer, 1982, p. 162)

Nesta estrofe, Herzer mimetiza o arrebatamento do amor como se a violência das ondas do mar agitado. A palavra “mar” é a geradora de ideias que submete todas as outras palavras da estrofe a uma espécie de “vassalagem tônica”, conforme Candido (2016).

Um mar eufórico jorrou de repente
r f r rr r
e transbordou sobre meu peito solitário
t b d b p t t

Observa-se o esforço do poeta em reproduzir a partir dos fonemas “r” e “f” o movimento ruidoso do avançar das ondas na praia e o chiar do deslizamento da areia com o retorno das águas, típico do movimento do mar. No verso seguinte, os fonemas obtidos das consoantes “t”, “b” e “d” sugerem a ideia de choque. Estas, caracterizadas por consoantes explosivas, são as utilizadas para demonstrar a batida das águas sobre um corpo, ou o peito de alguém. Essa imagem tomada em sua totalidade coloca o leitor em uma espécie de cenário. Ao avançar para os dois últimos versos, a busca por uma relação entre som e sentido se mantém.

fez do meu leito um lago dormente

f z l l m n

de meus pensamentos, sua doce voz ardente.

m n m n s c z n

No terceiro e quarto verso dessa estrofe, o sujeito poético fala sobre como esse arrebatamento o transformou. Para isso, ele busca, agora, uma imagem mais serena, como a de um lago. No terceiro verso, não interrompendo a cena anterior, os fonemas “f” e “z” formam como o movimento de retorno das águas e da areia ao mar, fechando uma cena. A imagem da formação de um local tomado por água após esse movimento (leito / lago) se dá com a utilização da consoante líquida “l”. No quarto e último verso da estrofe, as consoantes nasais “m” e “n” dão ao contexto o sentimento de serenidade e brandura advindos do encontro com o ser amado. As sibilantes “s”, “c” (porque projetando o som de cê) e “z”, por sua vez, carregam de erotismo a cena que simula um som sussurrante.

A ideia de dor e pranto, muito presente na obra, também é trabalhada a partir do plano expressivo sonoro, sobretudo a partir do plano expressivo obtido pelas vogais. Como nos versos do poema “Estado psicológico”:

[...] Na flor das noites de sangue

eu parto sem chorar dor

eu parto, mas deixo contigo

o que fui aqui,

... deixo amor.

(Herzer, 1982, p. 159)

Nesses versos, o eu poético descreve uma despedida dolorida. A antítese figurada pelo par dor/amor é a escolha técnica de linguagem adotada pelo poeta para separar a experiência que é triste, do sujeito que passa por ela sendo ainda capaz de amar.

[...] Na flor das noites de sangue

f o s o s s

eu parto sem chorar dor

o s ch o o

As assonâncias contidas na repetição da vogal (o), sobretudo em destaque nos dois primeiros versos acima, atribuem ao poema uma atmosfera sombria. A partir desse gesto o trecho do poema é investido da gravidade que lhe é inerente. As sibilantes (f,s), junto à chiente (ch), complementam o quadro dramático por projetar à cena o sentimento de angústia sofrido. Para além das temáticas do amor e da dor, identifiquei nos poemas de Herzer momentos em que a sua autopercepção enquanto corpo não normativo é explorada. Nesta tese, vislumbro a possibilidade de a poesia ter atuado como um dos vários elementos que compuseram o seu processo de transição de gênero, conforme explorado na seção seguinte.

3.3 Poesia como tecnologia de gênero

Em seu texto “A tecnologia do gênero”, Teresa de Lauretis argumenta que o gênero não é algo existente a priori nos corpos e nem uma condição biológica fixa. Diferentemente de uma realidade inalterável, ele deve ser visto como “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (Lauretis, 1994, p. 208). Na percepção da teórica, o gênero é “representação”, “auto-representação” e “construção” e se faz desde pelo menos a era vitoriana nos espaços sociais e culturais. A autora fala de gênero como “uma relação” de um indivíduo com determinada classe ou grupo. A “tecnologia do gênero” seria algo como um conjunto de processos ou ferramentas que auxiliam pessoas a compreender e performar o masculino e o

feminino. Tal tecnologia atua não somente construindo percepções de identidade, mas também reforçando relações de poder e regulando práticas aceitas e desaprovadas na sociedade para os papéis de homens e mulheres. Dentre as ferramentas que compõem essa tecnologia estão, práticas sociais, jurídicas e médicas.

Apoiado nesse conceito de Teresa de Lauretis, Kaio Lemos (2020) cunhou o conceito de “processos externalizadores” para descrever e explicar experiências de trânsito entre gênero de homens trans e pessoas transmasculinas que não envolvem necessariamente protocolos ambulatoriais, como hormonioterapia e processos cirúrgicos. O pesquisador e ativista demonstra em sua pesquisa que a transição de pessoas transmasculinas acontece quando na escolha do nome social, no uso de roupas e acessórios que evidenciem o masculino em suas performances, no uso de produtos para o nascimento de pelos faciais, dentre outros.

Na esteira de Lemos (2020), considerando as diversas formas pelas quais as transmasculinidades podem externar a sua identidade, proponho olhar para o discurso poético de Anderson Herzer como um conjunto de processos realizados mediante a artesanania das palavras com o objetivo de construção de sua trans identidade. A poesia, nesse sentido, seria uma tecnologia de gênero.

Como se pode observar, Anderson possuía uma habilidade inerente de manejar as palavras. Por meio desse tipo de recurso ele foi capaz de explorar toda a tensão existencial e a dramaticidade que permeou sua experiência enquanto interno na FEBEM, mas também enquanto identidade dissidente na década de 1980.

Ao analisar os poemas do autor, alguns motivos são recorrentes como a relação do sujeito poético com as suas famílias (biológica e adotiva), a relação amorosa com diferentes mulheres, a exploração de sua sexualidade e o entendimento de sua identidade, além da identificação com as causas sociais, a consciência de sua condição vulnerável no mundo, o impacto da religiosidade cristã em sua vivência e a sua autodenominação como poeta.

Na segunda parte de seu livro, Herzer compôs poemas que são verdadeiras elegias e odes. A atmosfera melancólica de sua obra se faz perceptível, sobretudo, pela escolha vocabular restritiva geradora do universo semântico de *A queda para o alto* (1982). Até mesmo em seus poemas mais luminosos, é perceptível a força atrativa de palavras-sombra que gravitam por todo o livro. São alguns exemplos dessas palavras “escuro prazer”, “nome negro”, “nuvens negras”, “sono lento”, “inferno”, “pecados”, “dor ensanguentada”, “penumbra”, “noite fria”, “prantos”, “chora”, “geme”, “padecer”, “estradas escuras”, “olhos tristes”, “morrer”, “sangrar”, “amordaçado”, “algemado”, “acorrentado”, “grito de dor”, “punhal”, “cicatriz”.

A poesia parecia ser um recurso fundamental do poeta em seu processo de socialização e na busca pelo entendimento de si. Uma vez privado de recursos materiais e afetivos, ele buscou diferenciar-se dos outros pela via intelectual. O que Herzer parece ter compreendido compondo poemas é que essa ação o deslocava psicologicamente de um ambiente violento e o conectava com o seu verdadeiro eu, ou quem ele gostaria de se tornar.

A proposta, portanto, é encaminhar uma discussão em torno do potencial da escrita de poesia, sobretudo enquanto espaço de negociação do autor com a sua identidade. Para além disso, aciono pensamentos de teóricos de poesia e poetas para demonstrar as habilidades de Herzer com as ferramentas de criação do texto poético.

A começar pela epígrafe deste capítulo não se deve deixar de notar o tom de prenúncio dos versos. O eu poético desse poema atua como um visionário de novos tempos. O poema, aqui, para além do encontro com o outro que também padece, parece demonstrar o desejo de imortalidade do poeta. Essa experiência do poeta me leva à Rimbaud e sua conhecida “Carta do Vidente”⁵⁸. Nesta, em tom de manifesto, o poeta francês é pontual ao afirmar que aquele que deseja ser poeta deve, primeiro, conhecer profundamente a si mesmo. Ao criticar a tradição literária passada e a ideia de que os poetas eram animados pelas musas, ele vai sugerir o reconhecimento da manifestação do inconsciente no processo criativo. A famosa frase “Eu é um outro”, traduz a concepção de um “Eu” poético múltiplo que se faz em relação de alteridade, o poeta se “transfigura” como dirá Herzer, ou o poeta transformado em vidente:

Eu digo que é preciso ser visionário, fazer-se visionário. O Poeta faz-se visionário por um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, acaba-se em todos os venenos para guardar somente a quintessência. Inefável tortura na qual necessita de toda fé, de toda força sobre-humana, onde se torna, entre todos, o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito — e o supremo Sábio! — Pois ele chega ao desconhecido! (Rimbaud, 1871, p. 10)

Ao analisar a poesia de Anderson Herzer, é possível percebê-lo enquanto aluno aplicado dessa proposta. O gesto vidente dessa poesia não se dá apenas no sentido de prever um possível encontro com seus pares (pessoas transmasculinas do futuro). Os poemas de *A queda para o Alto* (1982) transmitem, incessantemente, para além do sentido da desconexão com o universo

⁵⁸https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/07/cad108-cartas_visionarias-arthur_rimbaud-1.pdf

cisheteronormativo e a invalidação social, o desejo de entendimento do universo do outro, de união, como nos versos abaixo:

“[...] não queria ser gente, apenas de todos, um manto.
Um manto que envolvesse sentimentos bons e ruins,
pessoas de toda cor, raça ou pudor [...]
Queria muito mais unir o mundo todo, queria tanto ...”

(Herzer, 1982, p. 194)

Em seu exercício poético, o poeta realiza um mergulho para dentro de si buscando compreender as singularidades que lhe são inerentes enquanto sujeito no mundo, mas também conectando-se com outras existências igualmente vulneráveis. A dor de Herzer, a dor do outro e as dores do mundo formam a tessitura poética de *A queda para o Alto* (1982).

É preciso deixar claro que, neste estudo, priorizei a leitura e análise da segunda parte desta obra intitulada “Poemas”, embora recorra a alguns trechos do relato autobiográfico para justificar minhas interpretações. De igual modo, torna-se importante frisar neste ponto do trabalho que não estou retirando a importância dos relatos autobiográficos enquanto objetos literários. Sobretudo no contexto da literatura de autoria LGBTQIA+, este é um gênero que passa a colocar em perspectiva, cada vez mais, corporalidades não conformes ao sistema de sexo e gênero no circuito cultural. Para nós, pessoas transmasculinas, inclusive, a obra de João W. Nery se deu como uma virada de chave no âmbito do reconhecimento de nossas identidades. Contudo, olho com certa desconfiança para a presença maciça da circulação desse tipo de literatura no circuito editorial.

Tal apreensão se tornou presente para mim quando iniciei esta pesquisa e passei a buscar literatura produzida por pessoas transmasculinas e percebi que a maior parte de trabalhos divulgados, se não, os únicos, eram relatos autobiográficos. Estes se davam em formato escrito como nos exemplos: *Erro de Pessoa* (1984) de João W. Nery, *Viagem solitária* (2011) de João W. Nery, *Eu Trans - A alça da bolsa, relatos de um transexual* (2014) de Jordhan Lessa, *Vidas trans: a coragem de existir* (2017) contendo depoimentos de Amara Moira, João W. Nery, Márcia Rocha e Tarso Brant, *A vida de um transgênero* (2018), de Téhh Queiroz, *Velhice*

transviada (2019) de João W. Nery, *Simplesmente homem* (2020) de Luiz Fernando Prado Uchôa, contendo relatos sobre experiências de homens trans, *Missão vencer!* (2021) de Jordhan Lessa e, mais recentemente, *Transando com Léo: experiências no sexo e na prostituição de um homem com buceta* (2024) de Leonardo Tenório. Além de relatos (auto)biográficos no audiovisual, em incontáveis vlogs, bem como diversos documentários.

De forma bem escassa e pouco divulgado, localizei pessoas transmasculinas produzindo contos, textos dramáticos e poesia. Como pesquisador do campo literário, sobretudo interessado em poesia, senti certa frustração e passei a indagar se estávamos enquanto sujeitos sendo colocados em uma nova “caixinha”. Será que às pessoas trans, sobretudo às transmasculinas, caberia, somente, produzir autobiografias? Seria desse modo que o mercado editorial e os consumidores de arte e cultura estariam olhando para os nossos corpos e as nossas potencialidades criadoras?

Em busca de respostas às minhas indagações, voltei no tempo para recuperar uma das vozes precursoras da poesia de autoria transmasculina no Brasil. A partir da segunda parte do livro *A queda para o alto* (1982), procedo a uma releitura de seus poemas, sobretudo ressaltando processos de composição que o individualiza enquanto voz dissidente produzindo poesia.

A metodologia de trabalho adotada para as análises dos poemas está baseada no método crítico de Antonio Candido, sobretudo os estudos realizados em *Na sala de aula* (2001) e *O estudo analítico do poema* (2006). Na perspectiva de Candido (2006), os poemas são analisados em duas etapas. A primeira delas é a do “comentário”, constituindo-se como um “preâmbulo” no qual são levantados os dados iniciais de um texto poético. Candido (2006, p. 28) aponta que nesse momento tem-se “uma etapa inicial de tradução, gramatical, biográfica, estética, etc”. A segunda etapa é apontada como “Interpretação”, entendida como o reforço do comentário. Candido (2006) aponta que nessa fase, tanto os elementos externos à emoção poética, como dados históricos e filológicos, como também os elementos internos do poema, sobretudo relacionados ao substrato fônico e semântico deste são vistos a partir de uma visão integradora.

Dessa maneira, na leitura dos poemas pretendo não me prender nem só à forma, nem somente ao conteúdo, mas proceder de forma a estar atento a todas as particularidades presentes nessa poesia. Para isso, considero importante ter em conta o tipo poético adotado pelo poeta, o tom, se versos fixos ou livres e as rimas utilizadas, as figuras de pensamento e de linguagem, a forma de registro adotada em cada poema. Além desses pontos, sempre que possível, tentarei

apontar circunstâncias externas ao texto poético, mas que contribua para uma interpretação efetiva da obra do poeta, como datação do poema e até mesmo aspectos biográficos do poeta, como o contexto social em que este estava inserido.

3.4 Implosão

Nesta tese, ainda, para os capítulos três e quatro, utilizo dois conceitos da física para explicar como se configurou a dinâmica da produção literária das transmasculinidades, sobretudo relacionada à escrita e publicação de poesia. A meu ver, os termos “implosão” e “explosão” parecem ilustrar de forma bem didática a inserção de vozes transmasculinas na disputa de espaço e representação no contexto editorial com o gênero poesia e até mesmo fora deste dos anos 1980 até os dias atuais. No universo da física, “implodir” significa que um corpo sofreu uma pressão externa tão violenta que levou o seu corpo a colapsar sobre si próprio. Implosão é um fenômeno, então, no qual um corpo sofre uma pressão externa superior à interna que o leva a ser esmagado ou completamente destruído.

É por essa via que leio a literatura produzida por Anderson “Bigode” Herzer, sobretudo a sua poesia. No meu entendimento, a produção literária deste, nos anos 1980, chegou a produzir bastante energia dentro dos limites de circulação do poeta, unidade socioeducativa, escritório de Eduardo Suplicy, Assembleia Legislativa de São Paulo, espaço de publicação na editora Vozes e, depois, a produção cinematográfica *Vera* (1986), dirigida por Sérgio Toledo, inspirada na obra *A queda para o Alto* (1982). Contudo, após esse período toda a energia movimentada, por esse corpo e sua escrita, parece ter sido colapsada, uma vez que cai em esquecimento.

O resgate da produção literária deste escritor se dá já nos anos 2000, quando o movimento social das transmasculinidades no Brasil passa a ter protagonismo e se torna atuante quanto à reivindicação dos direitos sociais e políticos dessas trans identidades. Em meu trabalho, busco colocar em evidência o desejo de Herzer pela poesia e o modo como a linguagem poética o movimentava enquanto sujeito no mundo. Enquanto leitor de poesia e poeta, sinto que os poemas de Anderson “Bigode” foram relegados a segundo plano em detrimento de seu texto autobiográfico. Todo o meu esforço, por essa razão, está em posicioná-lo em seu devido lugar de importância para o seu tempo histórico, o lugar de poeta. Para isso, utilizo a própria materialidade do texto autobiográfico e sobretudo do poético para colocar em

evidência todos os momentos em que o desejo de Herzer enquanto identidade dissidente e enquanto identidade artística (poeta) foram obliterados pela sociedade.

Ao entrar em contato com trabalhos publicados sobre *A queda para o alto* (1982), percebi, sobretudo de pesquisas advindas de pessoas cisgêneras a concepção de que a importância de Herzer está na escrita autobiográfica, em sua história de vida. Os fatos biográficos são considerados nessa obra como forma de encontrar vestígios do que possa ter levado o autor a ter todo o tipo de comportamento relatado. O viés psicanalítico, muitas vezes, atravessa a leitura da obra desse autor, tentando construir inúmeras possibilidades para a sua vivência não normativa. A exemplo disso, a interpretação de Rosie Marie Muraro e Eduardo Suplicy para o fato de Anderson utilizar o apelido Bigode. Segundo eles, Bigode seria o nome de um antigo namorado de Herzer e que veio a falecer em um acidente automobilístico. Esse fato pode ser facilmente esclarecido pela leitura da primeira parte do livro, intitulada “Depoimento”, no qual o autor explica a alcunha:

Outro motivo pelo qual meu apelido recebia ênfase e minha fama crescia eram os pêlos que começaram a se desenvolver em mim, nas pernas, axilas, peito, costeletas, características as quais as outras [internas] não possuíam, pelo contrário, às vezes chegavam a ser chamadas por ‘mãezinhas’. (Herzer, 1982, p. 69)

Logo, situar a subjetividade do autor a partir da ausência de um corpo masculino cisgênero (um suposto namorado) foi apenas uma das muitas formas de fazer o seu corpo dissidente e a sua literatura colapsar, implodir. Outro ponto observado, foi a interpretação de sua obra sob o signo da violência social, desconsiderando completamente a sua experiência enquanto corporalidade situada fora da normatividade cisgênera. A meu ver, Anderson Herzer foi um precursor da poesia de autoria transmasculina, um poeta em potencial que diante da violência de forças externas viu-se, ele próprio e sua obra, espremido pelas forças do cis-tema.

É importante ressaltar que ele não teve a chance de falar por si próprio e nem mesmo de nomear o seu próprio livro. O poeta veio a falecer após se jogar de um viaduto sobre a avenida 23 de maio em São Paulo, em 1982, meses antes da publicação de seu livro. Sob a constante pressão das inúmeras violências e preconceitos, seu o corpo veio a sucumbir. O que sobra dessa violenta implosão são pequenas partículas das quais, hoje, tentamos reconstruir quem foi Herzer, suas perspectivas sobre o mundo e sobre o outro, os signos trabalhados em sua poesia. O autor está sendo recuperado de um contexto no qual quase nada sobre ele restou.

Pesquisadores transmasculinos têm realizado um esforço por posicioná-lo em seu lugar de direito, como uma voz precursora na memória social das transmasculinidades e como um dos primeiros poetas transmasculinos de que se tem notícia no país. Recuperar os estilhaços de Herzer é um esforço que diz muito sobre como a literatura tem um papel social importante⁵⁹.

3.5 Entre provas e trovas

Após situar o movimento das transmasculinidades enquanto identidade política e social e todo o desenvolvimento cultural que se dá a partir disso, retomo o caso de Anderson Herzer e sua produção poética inscrita na obra *A queda para o alto* (1982). Nesta tese, defendo a ideia de que uma das várias violências sofridas pelo poeta se dá no apagamento de sua figura enquanto poeta. Durante o tempo em que desenvolvi esta pesquisa, busquei encontrar algum trabalho que visualizasse essa questão e a debatesse de modo mais pontual e não encontrei. Percebi, então, como o apagamento do nome de Herzer enquanto poeta não era questionado e a lacuna de uma melhor reflexão sobre sua relação com a poesia. Por essa razão, nesta seção aponto várias marcas linguísticas encontradas na própria obra que evidenciam o processo de apagamento e silenciamento do nome deste autor enquanto poeta.

A começar pela concepção do livro propriamente dito, é possível perceber que demandas de mercado e editoriais foram colocadas como requisitos para publicação. A obra *A queda para o alto* (1982) divide-se em duas partes, sendo a primeira intitulada “Depoimento” e a segunda “Poemas”. Essa divisão fora sugerida pela responsável pela editora Vozes, à época, Rosie Marie Muraro, para o aceite de publicação do livro. Segundo esta, os poemas poderiam fazer muito mais sentido se estivessem acompanhados da história de vida de Herzer. É preciso considerar, entretanto, o *modus operandi* do mundo editorial que caminha junto à lógica de mercado. O que a sugestão de Muraro fez foi efetuar um recorte posicionando o trabalho desse autor dentro do que se consumia sobre pessoas LGBTQIA+ na década de 1980. São exemplos dessas obras *Erro de Pessoa* (1984) de João W. Nery, *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual* (1985) de Lóris Ádreon e a primeira edição de *Devassos no Paraíso* (1986) de João Silvério Trevisan.

⁵⁹ Sobre isso, o professor e pesquisador Benjamin Braga fornece importante reflexão em sua obra *Autobiografias transmasculinas e leitura social: gênero, memória e a leitura do outro na cultura trans* (2023).

Sem sombra de dúvidas, a publicação de *A queda para o alto* (1982) por uma grande editora, à época, representou um ponto de inflexão na literatura produzida por uma pessoa transmasculina. Contudo, não se pode deixar de notar a forma como a inserção desta no mundo editorial foi moldada para caber aos recortes específicos de consumo no mercado cultural⁶⁰. Embora Muraro tenha sido uma intelectual engajada no contexto do feminismo na década de 1970, isso não a eximiu de, inconscientemente, desconsiderar o desejo do escritor.

Ainda sobre as diversas formas de silenciamento sofridas por Herzer, cabe mencionar a recepção de sua obra. No ano de 1983, o jornal *Mulherio* de São Paulo traz uma crítica da obra *A queda para o alto* (1982). A coluna “Leitura” desta edição é assinada por Teca Aarão que intitula o seu texto de “Relato trágico e corajoso”.

Figura 30 – Relato trágico e corajoso



Fonte: Adaptado *Mulherio* (SP), 1983.

⁶⁰ Sobre isso, realizo uma sucinta discussão, também, no capítulo 2 ao tratar da obra de Michael Dillon e de sua recepção no contexto britânico.

O foco de análise de Aarão está, conforme o título aponta, na primeira parte do livro, no relato autobiográfico. Embora mencione que o livro possui um conjunto de poemas, nada se diz sobre eles. Já no primeiro parágrafo da crítica ela define que “A queda para o alto é um relato minucioso, às vezes trágico, da trajetória de Sandra Mara Herzer através de duas famílias, uma migração, o alcoolismo e a Febem” (Aarão, 1983, p. 18). Conforme se observa, há um esforço por posicionar o autor nesse lugar da marginalização. A autora da coluna topicaliza a sua análise a partir de uma escolha lexical que carrega a experiência de vida do poeta com diversos estereótipos: duas famílias, migração, alcoolismo, FEBEM.

Para além desse primeiro silenciamento da “identidade-poeta” do sujeito, Aarão ignora completamente a sua reivindicação de gênero, tratando-o durante todo o seu texto como “autora”, “Sandra Mara Herzer”, “ela”. Essa negação da auto identificação masculina de Anderson se dá mesmo quando Aarão reconhece acessar parte de seu relato autobiográfico em que esse desejo está expressamente dito:

Na Febem, Herzer descobre que mulheres podem transar entre si: ‘... estava sentada no pátio quando meus olhos depararam com o ato amoroso de duas meninas que se beijavam e se abraçavam carinhosamente ... e eu fiquei pensando, recordando o jeito como uma delas se trajava, forçando um tipo masculino, embora tivesse gestos muito femininos ...’ Ao contrário do que se poderia pensar pela citação, Sandra afirma que tinha uma disposição para se ver como menino desde pequenina. (Aarão, 1983, p. 18)

Para Aarão, o livro é permeado por uma “confusão institucionalizada entre menor de idade e delinquente”. Percebe-se que a obra *A queda para o alto*, em seu tempo, direciona o olhar da crítica para o problema social da marginalidade e da falência de instituições como a “família”. Isso é o que faz, por exemplo, a autora da coluna afirmar “Herzer não era delinquente, era uma criança da qual a família desistiu” (Aarão, 1983, p. 18). O ponto de destaque dessa coluna, ainda, está em sua finalização, visto que a autora ainda atribui ao poeta o epíteto de “porta-voz político das mulheres-crianças confinadas”. Embora a autora revele certo sentimento de solidariedade, este, evidentemente, não contempla outras formas de existência para além da cisgeneridade.

Para nós do movimento feminista, seu livro é um libelo, uma referência segura de que a solidariedade entre nós tem de existir e os muros que nos separam de um mundo mais justo têm de começar a ser destruídos em seus alicerces, dentro e fora de nós. (Aarão, 1983, p. 18)

Essa reiteração do posicionamento de Herzer no lugar da identidade biológica feminina, quando este a negava, processa-se mesmo em lugares onde ele poderia ter encontrado acolhimento. Tal gesto é revelador da forma como o feminismo em muitos momentos pôde ter cooptado narrativas transmasculinas em prol de suas demandas, discussões e reclames. Por isso, hoje, faz-se importante a representatividade das pessoas transmasculinas. A ocupação desses sujeitos em espaços de disseminação de saberes opera uma abertura de horizontes na forma de olhar para o mundo não mais operante no binário de gênero. Não basta que a nossa literatura seja discutida em espaços acadêmicos por pessoas cisgêneras, mas que também possamos ocupar esses lugares para vislumbrar outras formas de ler o mundo.

Quando acessei o livro de Herzer pela primeira vez, o que me chamou mais a atenção foi o modo como a sua vida era permeada pelo desejo da poesia. Independentemente da situação vivida, os versos eram feitos. Desse modo, para validar esta tese aponto e analiso cada trecho em que esse desejo é expressado dentro de sua escrita.

A obra *A queda para o Alto* (1982) divide-se em 29 capítulos de “Depoimento”, seguido dos “Poemas”. Visualmente, a parte autobiográfica parece maior que a parte contendo os poemas. Contudo, ao longo da leitura, o leitor se depara com evidências enunciativas de que este é um livro sobre “o desejo da poesia”. O prefácio do livro escrito por Suplicy já demonstra claramente o intuito do autor:

Apresentei-a a Rosie-Marie Muraro [sic] a fim de lhe mostrar as suas poesias para eventual publicação, pela Editora Vozes. Mas Rosie-Marie [sic] percebeu que elas teriam muito mais sentido se pudessem estar acompanhadas da própria história de Anderson Bigode (Big) ou de Sandra Mara Herzer.

(Suplicy, 1982, p. 11)

Em outro trecho do prefácio, Suplicy relata a participação do escritor em uma antologia de poesia e o modo como a ausência do tutor no lançamento havia lhe causado aborrecimento.

Ao lado de diversos funcionários da Assembleia Legislativa, Herzer participou da autoria de um livro de poesias, “Versejando”, lançado em julho último. Sentiu muito que algumas pessoas, eu próprio, não estivessem presentes. Como no seu poema “Mataram João Ninguém”, ela sempre estava pensando no destino dos que andam sós:

“e João Morreu ... ninguém ouviu.

Eu vou distribuir panfletos,
 dizendo que João morreu.
 Talvez alguém se recorde
 do João que falo, eu.
 Falo daqueles mendigos que somos,
 pelo menos em matéria de amor,
 aquele amor que esquecemos de cultivar
 o qual, com tanto dinheiro, ninguém jamais corou”.

(Suplicy, 1982, p. 11-12)

Em outro ponto, Suplicy comenta dificuldades de adaptação de Herzer no trabalho e sobre sua exoneração. As dificuldades financeiras pareciam atormentá-lo. Ainda assim, ele participou de um concurso na Assembleia Legislativa, porém, não passou. As dificuldades iniciaram logo na entrada da seleção quando sua identidade foi motivo de dúvidas da fiscalização. Após esses episódios, Herzer escreveu o poema “Minha vida, meu aplauso”.

MINHA VIDA, MEU APLAUSO

Fiz de minha vida um enorme palco
 sem atores, para a peça em cartaz
 sem ninguém para aplaudir este meu pranto
 que vai pingando e uma poça no palco se faz.
 Palco triste é meu mundo desabitado
 solitário me apresenta como astro
 astro que chora, ri e se curva à derrota
 e derrotado muito mais astro me faço.
 Todo mundo reparou no meu olhar triste
 mas todo mundo estava cansado de ver isso
 e todo mundo se esqueceu de minha estreia
 pois todo mundo tinha um outro compromisso.
 Mas um dia meu palco, escuro, continuou
 e muita gente curiosa veio me ver
 viram no palco um corpo já estendido

eram meus fãs que vieram pra me ver morrer.
 Esta noite foi a noite em que virei astro
 a multidão estava lá, atenta como eu queria
 suspirei eterna e vitoriosamente
 pois ali o personagem nascia
 e eu, ator do mundo, com minha solidão ...
 morria!

(Herzer, 1982, apud Suplicy, 1982, p. 12)

O poema acima constrói uma cena em que alguns elementos são elencados para alegoricamente constituírem dois cenários. No primeiro cenário, um palco vazio e um roteiro de fracasso. Os protagonistas desta peça, a solidão e o pranto. O mundo como um palco vazio, a ideia de ser invisível permeia a subjetividade do eu poético. No segundo cenário, o jogo de equivalências e as possibilidades de sentido para a palavra “astro”. O astro solitário do primeiro cenário, contemplando o seu esquecimento pelo público esperado, transfigura-se em astro realizado fora do plano terreno. À ideia de astro, subjaz, agora, a morte. Neste poema, chama atenção, sobretudo, a lucidez do poeta em trabalhar com as palavras de modo a construir um jogo metafórico que diz sobre o abandono, a invisibilidade, do funesto e o trágico como lugar possível para elaboração do destino de certas corporalidades.

O que se faz evidente em toda a narrativa é que Herzer utilizava os poemas para se comunicar. O poema “Minha vida, meu aplauso” foi composto em 5 de agosto de 1982, vindo o poeta a falecer em 10 de agosto de 1982.

Outro ponto da obra que me chamou bastante a atenção foi a “Apresentação” feita por Herzer à primeira parte do livro, a seção do relato autobiográfico. Nesta, o poeta comenta: “Para que nos apresentemos, vamos a uma poesia, na qual eu me transfiguro, a seguir iniciamos o nosso trabalho. Boa leitura” (Herzer, 1982, p. 19). É preciso, a partir de aspectos enunciativos desta apresentação, considerar as três palavras: “apresentemos”, “poesia”, “transfiguro”. O que se dá a ver, ao iniciar a leitura do livro, é que ele deseja se apresentar como poeta. Após este anúncio, o que segue é um poema intitulado “A gota de sangue” que em seguida será comentado.

Antes disso, gostaria de refletir melhor sobre o termo “transfiguro”, presente do indicativo do verbo transfigurar, usado pelo poeta. O verbo “transfigurar” etimologicamente vem do latim *transfigurare* que significa “mudar de forma⁶¹”. O texto poético, nesse sentido, aliado ao nome social (Anderson Big Bigode Herzer), as vestimentas, a forma de agir, a meu ver, foi um dos recursos adotados pelo autor em sua experiência de transição. O poema, pois, atua como tecnologia de gênero em um momento histórico no qual qualquer tentativa de se reconhecer enquanto identidade transmasculina estava fora de cogitação.

A respeito do poema “A gota de sangue”, identifiquei que ele aparece em dois momentos do livro. No primeiro momento, ele abre a seção “Depoimento” e está estruturado em 23 versos curtos.

A GOTA DE SANGUE

Eu decaí, eu persisti
 tentei por todos os meios ser forte.
 Lutei contra o tempo,
 chorei em silêncio
 gritei seu nome ao vento.
 Sou filho da gota
 fui templo de miséria
 meu pai, um perdido
 minha mãe, a megera.
 Cresci vendo prantos,
 dormi em meio à mata
 chorei gotas sanguíneas
 sou o pecado, sou a traça.
 Eu ouvi um grito de desespero,
 vi a lenta corrupção,
 vi o olhar do corruptor,
 vi uma vida na destruição
 eu vi o assassino do amor.
 Tentei, venci, a vitória conquistei

⁶¹ <https://www.etymonline.com/word/transfigure>

porém um dia faleci.
 Hoje estou em sua lembrança
 eu sou sua alma oculta
 e serei sua esperança.

(Herzer, 1982, p. 19)

Esse mesmo poema reaparece no capítulo XXI, momento da narrativa em que Herzer está detido após uma fuga da FEBEM e se dá conta de que possuía apenas uma folha de papel no bolso. Nessa folha, havia um poema escrito um dia antes da fuga. Chama a atenção o fato de o poema, nesse trecho do livro, apresentar pequenas alterações de estrutura e linguagem. Nesse ponto, o poema está transcrito não mais em 23, mas em 16 versos. Além disso, os versos finais sofreram pequenas alterações, mas que modificam significativamente o seu sentido.

A GOTA DE SANGUE

Eu decaí, eu persisti,
 tentei por todos os meios ser forte.
 Lutei contra o tempo, chorei em silêncio.
 Gritei seu nome ao vento.
 Sou filho da gota, fui templo de miséria,
 meu pai, um perdido,
 minha mãe, a megera.
 Cresci vendo prantos, dormi em meio a mata,
 chorei gotas sanguíneas, sou o pecado, sou a traça.
 Eu ouvi **seu grito** de desespero,
 Vi a lenta corrupção, vi o olhar do corruptor.
 Vi a **sua vida em fase** de destruição, eu vi o assassinato
 do amor.
 Tentei, venci, porém um dia faleci.
 A vitória conquistei, hoje estou **na** sua lembrança,
Sou talvez uma alma oculta, eu que **fui** sua esperança.

(Herzer, 1982, p. 95, grifo meu)

Para além da modificação na forma de apresentação quanto à distribuição em versos, verificam-se alterações de cunho lexical neste poema a partir do décimo verso “Eu ouvi seu grito de desespero”. Na apresentação anterior, no qual o poema abre a seção do “Depoimento”, o pronome possessivo “seu” é substituído pelo artigo indefinido “um”, ficando deste modo o verso: “Eu ouvi um grito de desespero”. Assim como se altera o décimo segundo verso “Vi a sua vida em fase de destruição” para “vi uma vida na destruição”. Essa alteração sugere a exclusão de um possível interlocutor no poema “seu grito”, “sua vida”. Uma vez grafados como “um grito” e “uma vida”, projeta-se no poema um cenário de indefinição. Esse “grito” e essa “vida” poderiam ser a do próprio sujeito poético.

Acresce-se outra mudança sensível observada. Na transcrição do poema na abertura do livro, tem que a vida está “na destruição”. Já no capítulo XXI, momento em que ele transcreve o verso tal qual havia composto na noite anterior, ele o apresenta estando a vida “em fase de destruição”. Há também uma modificação, nos versos finais, na ordem de apresentação das sentenças nas versões apresentadas desse poema. No capítulo XXI, os versos finais são dessa forma apresentados

“Tentei, venci, porém um dia faleci.
A vitória conquistei, hoje estou na sua lembrança,
Sou talvez uma alma oculta, eu que fui sua esperança”.

Nessa forma de composição, a vitória é conquistada após o falecimento do sujeito poético. O prêmio que se alcança com isso é a memória que fica guardada na lembrança do interlocutor. No verso final, há uma indecisão quanto ao que se é, agora, já que está morto, uma vez que em vida foi a esperança do seu interlocutor. Quando o poema é transcrito na abertura da parte do relato autobiográfico, verifica-se a seguinte mudança

“Tentei, venci, a vitória conquistei
porém um dia faleci.
Hoje estou em sua lembrança
eu sou sua alma oculta

e serei sua esperança.”

A gradação “estou / Sou talvez / fui” é substituída pela gradação “estou / sou / serei”. Aqui, a vitória se conquista antes da morte. A lembrança do sujeito poético por um possível interlocutor sugere que este possui com ele um senso de identificação. O verso final “e serei sua esperança”, com a presença do verbo “ser”, modo indicativo, conjugado no futuro do presente (serei), confere ao fechamento do poema um tom de acolhida e coexistência entre tempos. Isso porque o verbo “ser” no modo indicativo indica estado de presença. Nesse caso, sobretudo por esse verbo ser de ligação e responsável por conectar o sujeito às suas características, o que se dá a ver é o desejo de vida, de sobreviver, mesmo em condições críticas, a partir do poema.

Durante a leitura do relato autobiográfico de Anderson Herzer o leitor também irá se deparar com trechos nos quais a escrita de poemas torna-se um hábito para o autor. Para se expressar com as mulheres com as quais ele se relacionou afetivamente, para elaborar a percepção que possuía sobre seus pais biológicos e adotivos, como forma de expressar a sua indignação frente às violências sofridas por menores abandonados na década de 1980, para situar a sua angústia frente às injustiças sociais de seu tempo, como forma de homenagear amigos, poetas, cantores.

É preciso considerar que durante o tempo em que esteve como interno, não há indícios de que ele possuía diários nos quais as vivências ali eram escritas. Pode-se imaginar que possuir esse tipo de documento em um contexto de privação de liberdade fosse muito perigoso. Logo, entender o fascínio de Herzer pelo texto poético leva a imaginar características específicas deste gênero e que o tenha sido fundamentais para a sua manutenção em ambientes hostis nos quais passou grande parte da vida. Dentre essas características, o eu poético (descolado do poeta), a vivência de outras realidades, a artesanania da palavra, o status intelectual que o diferenciava das demais internas, a ausência de tempo de qualidade para se dedicar à escrita de outros gêneros, como o romance.

Por fim, na seção seguinte, realizo um mapeamento de tópicos centrais pelos quais o trabalho poético de Herzer está dividido.

3.6 Tópicos da poesia de Anderson Herzer

Nesta seção, analiso a poesia de Herzer sob o viés de suas particularidades em detrimento da poesia produzida, hoje, por pessoas transmasculinas. Nesta tese, importa-me particularizar as dicções poéticas das transmasculinidades, interpretar a poesia de cada um dos poetas aqui lidos sob a perspectiva de uma identidade de escrita muito própria. Isto posto, inicio essa empreitada com aquele que se situa como marco da produção literária transmasculina brasileira.

Ao longo da leitura e da observação dos poemas de *A queda para o alto* (1982), pude identificar quatro temáticas que são centrais nos poemas de Herzer, a saber, poemas de amor e transição, poemas sociais, poemas dedicados ou em homenagem e poesia prenúncio. Conforme mencionado anteriormente, o universo vocabular dos poemas restringe-se ao campo semântico do par antitético amor / dor. O polo da dor parece exercer sobre a totalidade dos poemas força sobrecomum, uma vez que até mesmo os poemas mais luminosos carregam em si um pouco de sombra.

Há no fazer poético de Herzer certa melancolia o que me fez caracterizar grande parte destes poemas como elegias. O sujeito lírico desses versos expressa sua grandeza frente ao mundo em pedaços no qual há a urgência da vida. O diapasão do poeta é afinado para o trato de temas como tristeza, saudade, decepções, o desejo de vida e o desejo de morte. A atmosfera sombria e tensa de grande parte dos poemas dessa obra é arquitetada pelo constante trabalho com as antíteses. A influência da religiosidade cristã atravessa três pontos de sua poesia, o ponto da discussão social, o dos poemas de amor, o dos poemas de dor.

A imagem de Deus é presente em sua poesia figurando um ser maior capaz de oferecer a salvação que não se pode alcançar no plano terreno. Imagino que a referencialidade cristã tenha sido fruto de contextos educacionais de influência jesuítica como o da Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor, mas percebo que em seus poemas a espiritualidade não seja algo forçado. O contato com a espiritualidade evidencia formas de o sujeito poético se conectar com estados de espírito elevados. Por vezes, a imagem gerada para expressar um estado de conexão com Deus aparece sob o signo da pureza. Em outros momentos, a ideia de pureza carrega alguns versos de sua poesia de certo caráter moralizante.

Os poemas dedicados são feitos para familiares, amigos, mulheres e ídolos. A intertextualidade se faz presente sobretudo nos poemas em homenagem aos ídolos Vinícius de

Moraes e Elton John. A respeito ainda da intertextualidade, há menção na primeira parte do livro a um LP de *O espelho mágico* (1977) que continha a trilha sonora internacional da novela homônima e da novela *Coquetel de amor*. Anderson Herzer se diz afeiçoado, sobretudo, pela canção “*C’est la vie*”⁶² de Emerson Lake & Palmer. A passagem se dá no capítulo XXIII quando o autor e a amiga Aninha estão retornando para São Paulo, de carona, após fuga da FEBEM e tentativa frustrada de se estabelecer no Paraná, junto à avó.

O toca-fitas tocava músicas de um lp que eu gostava muito “O Espelho Mágico”, todas músicas ouvidas dentro da Vila Maria e que marcaram muito o meu relacionamento com Ivete. Em certa hora quando se ouvia os primeiros sons da música *C’est la vie*, a imagem de Ivete se embaçava perante meus olhos que estavam se umedecendo com um pranto saudoso e ao mesmo tempo feliz, pois eu sabia que logo poderia vê-la. (Herzer, 1982, p. 107)

Pensar nas referências culturais e artísticas que atravessaram a vida de esse autor se faz importante para compreendê-lo enquanto artífice sobretudo dos poemas de *A queda para o alto* (1982). *C’est la vie* é uma canção da banda de rock progressivo Emerson, Lake & Palmer que fez grande sucesso na década de 1970. Uma das principais características dessa banda era o uso exagerado de sintetizadores, algo até então inusitado para a época, e a inserção de trechos longos de peças de Bach em seus discos. A canção *C’est la vie*, citada por Herzer, conta a história de um sujeito tomado de angústia por não saber se a pessoa amada ainda o ama. O desprezo da pessoa amada faz com que ele seja tomado por um sentimento de rejeição generalizada, conforme evidencia o refrão: “É a vida, É a vida / Quem sabe, quem se importa comigo? / É a vida”.

Anderson Herzer, ao fazer referência a essa canção no trecho em que diz lembrar de seu relacionamento com Ivete, trabalha o seu texto como uma cena cinematográfica. A canção é a trilha sonora que satura de significados mesmo a sua escrita em prosa. É possível perceber o autor trabalhando com o texto em camadas. De um lado, a cadência lenta e melancólica da canção ambienta a atmosfera angustiante do conflito amoroso. A presença maciça de linhas de órgãos e sintetizadores ajuda a intensificar o sentimento de gravidade da situação. De outro, a indagação repetida pelo refrão atua expressando uma tensão existencial do sujeito. A ideia de

⁶² In: <https://www.youtube.com/watch?v=xHu4DfWP6b4>

rejeição, de não conformidade aos desejos da pessoa amada, mas também de não se adaptar ao mundo em que vive.

Feito essa contextualização, demonstro como esses elementos são figurados a partir de análise poética detalhada de poemas selecionados de Anderson Herzer.

3.6.1 Poemas de amor e transição

Na seção “Poemas de amor e transição”, eu analiso dois poemas nos quais percebo que as interações amorosas são espaços nos quais a identidade de gênero também é explorada. O gesto de demarcar o que é masculino do que é feminino, me parece singular. É a partir do contato com o corpo do outro que a identidade desse sujeito se constrói. O poema “Sedução” explora essa percepção a partir de uma demarcação clara entre o desejo masculino e o feminino.

Sedução

E uma dúvida cercava seus próprios desejos,
um embaraço rompia sua quase decisão
e dois braços lhe apertaram por inteiro
e logo eram quatro, entrelaçados, se amando no chão.
E quatro braços, abraçados puramente
unindo dois corpos em um só amor, simplesmente
unindo desejos até então interrompidos
unindo e libertando, carinhos indefinidos.
E toda a dúvida se fez silêncio
e no embaraço, nosso doce laço
nos seus lábios, o gosto de meu amor menino,
e no seu corpo o ardor do amor mulher
no seu suspiro o encontro marcado pelo destino
em meus olhos fulminantes, o prazer que tanto te quer.
Mas a vida de repente lhe gritou
você para ela novamente se voltou
e conosco sorrindo, nosso amor se levantou

e o momento tão sozinho, deitado no chão ficou.

(Herzer, 1982, p. 150)

Esse poema é escrito em uma única estrofe de 18 versos livres. Observa-se a presença de versos longos, como os de 9, 10, 11, 12 e até 16 sílabas poéticas. O verso longo adotado nesse poema é capaz de expressar uma emissão sonora prolongada e parece mimetizar uma conversa entre o sujeito lírico e a mulher amada. Há um esquema de rimas adotado que não segue uma regularidade. Se o poema fosse dividido em três partes de seis versos, o esquema das rimas assim poderia ser compreendido ao longo de toda a estrofe: ABABCC - DDEFGH - GHIIII.

Nos quatro primeiros versos verifica-se o uso de rimas toantes, não muito comum, na artesanaria poética de Herzer, o que pode ser visto no processo de homofonia conseguido entre o primeiro verso e o terceiro “desejo / inteiro” e entre o segundo e o quarto versos “decisão / chão”. Para a composição do poema, o poeta adota, ainda, uma estrutura sequencial no qual elementos de uma cena vão sendo movimentados. O uso da anáfora a partir da repetição da conjunção aditiva “e” ao abrir dos versos faz a mensagem do poema adquirir um tom enfático.

Neste poema, tem-se o despertar do sujeito lírico para a sua sexualidade. No início, sabe-se que os seus desejos são perturbados por dúvidas que logo se desfazem por um abraço que resulta em um contato mais íntimo de corpos ao chão. A partir de outra estrutura anafórica, agora, inscrita pela repetição do vocábulo “unindo” repetido durante três versos sequenciais, percebe-se que para além das dúvidas, os desejos são negociados, também, com a interdição: “unindo desejos até então interrompidos”. O gesto de amor entre o casal é o que irá propiciar a esse sujeito, o acesso a “carinhos indefinidos”. O sujeito poético não sabe nomear aquilo que sente e o que experiencia. Percebe-se, nesse momento, o revelar de um terreno afetivo / relacional até então interditado. Contudo, essa interdição parece revelar-se, apenas, externamente, visto que para ele, esse gesto é de plena pureza, conforme o verso “abraçados puramente”.

Os versos 11 e 12 são centrais para o entendimento do lugar de inadequação do sujeito lírico. No encontro entre os corpos, esse sujeito é ainda inexperiente enquanto corpo-identidade “menino”, frente à amada, já descrita como mulher. Esse beijo experienciado pelo enunciador o coloca como alguém que transita não só entre a condição de experiente a iniciado,

mas entre gêneros. A antítese gerada pelo par “amor menino” e “amor mulher” visa não somente desvelar uma relação de inexperiência, mas também parece dizer sobre a condição de sujeito que inicia o processo de compreensão de sua identidade.

As sensações oferecidas por esse contato, de igual modo, são singulares. Do ponto de vista do sujeito poético temos o “gosto” obtido pelo contato com os lábios e do lado da interlocutora, o “ardor” que se tem ao contato corporal. Existe, portanto, uma espécie de erotismo que se projeta na imagem do feminino. O corpo do eu lírico não se abre à erotização, é mais contido, como reflete o verso “em meus olhos fulminantes, o prazer que tanto te quer”. O modo de o desejo se manifestar nesse sujeito ocorre, no corpo, do pescoço para cima, pelos lábios e olhos. Esses gestos mais contidos são reveladores de uma socialização masculina, mas utilizando-se de referências adicionais históricas, biográficas e vivenciais, revela algo mais: uma espécie de disforia que recai sobre seu corpo.

Nesse sentido, o que busco apontar nessa leitura é que neste poema, a partir de uma encenação de um encontro amoroso, há também um recurso de transição entre gêneros que se efetua nas dobras do verso. Na cena final, a rotina cotidiana interrompe o enlace amoroso. O momento vivido, o êxtase experienciado e memória do encontro dos corpos ficam marcados naquele chão.

Essa imagem do “menino”, na poesia de Herzer, aparece também no poema “Só pra ela voltar”. Todavia, nesse poema, ela é sugestiva de um comportamento imaturo frente a um relacionamento amoroso.

[...] Perto da praia,
ela à luz do sol me quer
mas se esconde da paixão
na sua fibra de mulher.

Jamais queria
ter nas mãos sua despedida
fui menino sem juízo
amando solto na vida. [...]

(Herzer, 1982, p. 178)

Aqui, do mesmo modo como no poema anterior, o sujeito poético estabelece uma distinção clara entre ele e a mulher amada. Ele “menino sem juízo”, ela tem a “fibra de mulher”. Coloco reparo no modo como no processo de socialização de sujeito poético, os deslizes no relacionamento são justificados por uma espécie de infantilização institucionalizada no universo masculino. Novamente, é importante pontuar a importância de uma leitura que considere amplamente o texto poético situado em seu contexto de produção. Anderson Herzer, o poeta, a partir do sujeito lírico desse poema, parece deixar transparecer o modo como em seu processo de auto identificação e livre acesso ao universo social masculino acessava, incessantemente, os signos da cisheteronormatividade.

Não se deve deixar de notar, a partir desse excerto do poema, a luminosidade que ele reflete. Uma vez que sua obra é, majoritariamente, tingida em tons escuros, me chamou a atenção o modo como a possibilidade do amor e da conexão com esses signos o liberta. Nos versos abaixo, ilustro como tecnicamente o poeta consegue esse efeito no verso:

[...] Perto da praia,
 e a a i a
 ela à luz do sol me quer
 l l l

Para descrever uma imagem de claridade projetada na praia pela luminosidade do sol, o poeta seleciona vocábulos em que há prevalência de vogais abertas “a” e “e”. A palavra praia, por si só, já reflete o movimento das águas pelo encontro das vogais “aia”. Isso permite que o poeta fale das águas sem diretamente mencioná-las. Essa escolha vocabular eleva a qualidade técnica da escrita de Herzer de um modo ainda não vislumbrado. No verso seguinte “ela à luz do sol me quer”, verifica-se a repetição das consoantes líquidas “l” que, de igual modo, tem a capacidade de sonoramente sugerir o movimento das águas. Por fim, percebe-se como a recorrência das líquidas também carrega o verso do efeito de fluidez, tanto do cenário quanto da interação entre o par romântico. Essa frase poética ondulada é o que brinda o verso comentado com um bonito tom de sensualidade.

3.6.2 Poemas sociais

Neste tópico, decompõem os poemas “Mataram João Ninguém” e “Meu momento crítico” para explicitar os processos de composição dos poemas sociais de Anderson Herzer. Muitos dos reclames presentes nos poemas sociais, também aparecem nos poemas prenúncios. O tom mais combativo é uma das marcas que perpassam as duas temáticas.

Mataram João Ninguém

Quando o próximo sangue jorrar
daquele por quem ninguém irá chorar,
daquele que não deixará nada para se lembrar
daquele em que ninguém quis acreditar.
Quando seus olhos só puderem fitar o escuro
quando seu corpo já estiver inerte, frio e duro,
quando todos perceberem morto João Ninguém
e quando longe de todos ele será seu próprio alguém.
Tantas mãos, tantas linhas incertas,
tantas vidas cobertas, sem ninguém pra sentir,
Tantas dores, tantas noites desertas
tantas mãos entreabertas, sem ninguém pra acudir.
Qualquer dia vou despir-me da luta
pisar em coisas brutas, sem me arrepender.
Tão difícil ver a vida assassinada
quando estamos já tontos pra tentar sobreviver.
As perguntas sem respostas, sem nada,
as vidas curtas e desamparadas
o último grito que não foi ouvido
calaram mais um homem iludido.
E no mundo não dão mais argumentos
pra fugir aos lamentos
de quem sozinho falece.

Para esses, não há mais compreensão,
 não há mais permissão, pra que se tropece.
 Na televisão o aguardo da cotação
 um instante ocupado, pra dizer morto João Ninguém
 mas a aflição ataca, a cotação subiu ou caiu?
 e João morreu ... ninguém ouviu.
 Eu vou distribuir panfletos,
 dizendo que João morreu
 talvez alguém se recorde
 do João que falo eu.
 Falo daquele mendigo que somos
 pelo menos em matéria de amor,
 daquele amor que esquecemos de cultivar
 o qual com tanto dinheiro, ninguém jamais coroou.

(Herzer, 1982, p. 153-154)

“Mataram João Ninguém” trata-se de um poema longo escrito em uma única estrofe de 37 versos livres. É significativo o uso de uma expressão popular “João Ninguém” para nomear o poema. O poeta situa-se, já no título, no plano da reivindicação política e social. Diz-se “João ninguém” àquele que é desprovido de importância e nada tem a oferecer. Contudo, nesse poema, o poeta realiza uma inversão desse valor. Ao atribuir à palavra “Ninguém” a inicial “N” maiúscula, o poeta operacionaliza o reposicionamento desse sujeito em um *locus* de importância.

Do ponto de vista expressivo formal, o poema é construído a partir de uma tensão que perpassa os 12 primeiros versos. A intensificação da sensação de revolta do sujeito poético é explorada a partir da mecânica anafórica instituída pela repetição das palavras “quando”, “daquele”, “tantas” na abertura dos versos. Pode-se dizer que esse poema se desenvolve em três partes: 1) Apresentação: na qual o sujeito poético apresenta o assunto e se coloca exterior a ele; 2) Tomada de posição: o sujeito poético se insere no plano do desamparo narrado e 3) Fechamento: momento em que há a revelação de elementos, como o desvelamento de culpados e uma lição a ser aprendida.

O poema “Mataram João Ninguém” aparece em *A queda para o Alto* (1982), em uma possível leitura, como uma alegoria da violência do sistema capitalista, que visa apenas o lucro, exerce sobre populações marginais e periféricas. O sujeito poético realiza o desvelamento da exploração capital e a precariedade como suas marcas evidentes: o esquecimento daqueles que podem menos e a morte como destino inevitável.

“Quando seus olhos só puderem fitar o escuro

u o o o u o u o

Quando seu corpo já estiver inerte, frio e duro,

u o u o o o u o

Tenho reiterado ao longo deste capítulo, o modo como Herzer trabalha o substrato fônico dos poemas de modo que alcança uma densidade expressiva. Nos versos ilustrados acima, o poeta trabalha duas camadas da linguagem para poder carregar o poema de um sentido sombrio. A primeira camada mais superficial e evidente é a escolha lexical pautada pelas palavras “escuro, inerte, frio, duro”. Essas palavras, por si só, orientam os sentidos do leitor para um universo soturno e funéreo. Há, no entanto, o trabalho de uma segunda camada atuando para a intensificação dessa sensação, a expressiva sonora. Observe que os versos ilustrados são carregados das vogais sombrias (o) e (u) que esbatidos pela nasalização (quando) atribuem uma carga expressiva que vibra em profundidade e escuridão.

Na segunda parte do poema, o sujeito poético se insere no meio ao qual tece duras críticas em meio a um sentimento de revolta. Essa passagem se dá a partir do 13º verso:

“Qualquer dia vou despir-me da luta

pisar em coisas brutas, sem me arrepender.”

Essa percepção é autorizada pela presença da partícula reflexiva “-me” aderida ao verbo “despir”. Essa construção sintática insere a voz que fala nesse poema na cena do desamparo e mostra deste uma atitude de inconformidade frente à resignação. Neste poema é perceptível a consciência do eu poético sobre a impossibilidade de essas vidas fracassarem em seus projetos, embora sem terem, ao menos, oportunidades de se levantar.

“Para esses, não há mais compreensão,
não há mais permissão para que se tropece.”

A terceira e última parte do poema manifesta-se como a resposta para esse trato desigual: “mas a aflição ataca, a cotação subiu ou caiu?”. O dinheiro e o lucro fazem parte de um projeto desumano no qual certas vidas não importam e são impelidas à morte e ao esquecimento. “E João morreu ... ninguém ouviu”. A missão do poema e o seu projeto é não deixar tudo cair em esquecimento. Os versos finais são construídos como uma lição a passar à sociedade.

“Eu vou distribuir panfletos,
dizendo que João morreu [...]”

O sujeito poético coloca-se como porta-voz dos aflitos, como responsável por incomodar o sono dos injustos. É interessante observar uma espécie de predisposição para o gesto de alteridade. A presença da ordem direta da oração (sujeito + verbo + complementos) no verso “Eu vou distribuir panfletos” demonstra uma atitude que se faz sem rodeios ou floreios. A intenção do gesto se faz clara e direcional, de igual modo, a intencionalidade total do poema, a denúncia. Por fim, a terceira e última parte ou o fechamento do poema se faz revelar o que alegoricamente o poeta constrói como “João Ninguém”.

“Falo daquele mendigo que somos
pelo menos em matéria de amor,
daquele amor que esquecemos de cultivar
o qual com tanto dinheiro, ninguém jamais corou.”

Nos versos finais, há a construção metafórica do sujeito abandonado, seja pela família, seja pelo poder público. O mendigo é a imagem do sujeito que não é visto e nem alcançado pelo amor. A lição final é a da falência do projeto de humanidade. O progresso do mundo e a evolução humana avançam como um sistema que é centrífugo a determinados corpos. Herzer,

neste poema, elabora um manifesto no qual evidencia a violência e o poderio do dinheiro em detrimento da vida humana sobre a terra.

O poema “Meu momento crítico” demonstra a capacidade de Herzer, enquanto sujeito político, de ser humano e sensível a todas as diferenças. Se no poema anterior ele reflete sobre os esquecidos do sistema de forma generalizada, aqui, ele dá nome a todas essas diferenças.

Meu momento crítico

Os homens de hoje não se preocupam mais com problemas da humanidade!

E, nesses “problemas”, incluo todo tipo de pessoas: débeis mentais, mutilados, homossexuais, epiléticos, alcoólatras, enfim.

Esses tipos de pessoas deixaram de ser considerados gente, e passaram a ser, simplesmente, *defeitos da humanidade*.

Mas, se esses “defeitos” são vistos por todos, quem restará para ver os defeitos do homem de negócios, que vende o seu nome, num palco chamado Orgulho, e que critica a todas as pessoas em voz alta e pública, e que isola-se do mundo, como se ele fosse o pedaço de pão nosso dia a dia?

Mas, se os homens normais são tão sábios e bons, por que não foram registrados desde o nascimento com o nome Jesus?

-Por que Jesus tem olhos e vê os erros dos homens hipócritas...

(Herzer, 1982, p. 169)

Trata-se de um texto curto e mais conectado à prosa do que à poesia propriamente dita. A forma como os elementos do discurso se organiza autoriza a dizer que a ornamentação conferida a ele não visa especificamente a obter efeitos especiais sonoros e expressivos. Apesar da presença de metáforas, percebe-se que o intuito que prevalece é a capacidade comunicativa. Como esse texto está contido na seção “Poemas”, tratarei dele, nesta tese, como assim o desejou o seu autor. O título “Meu momento crítico” pode sugerir uma chave de leitura de caráter subjetivo para essa peça. O pronome possessivo “meu” faz endereçar o momento ao sujeito poético, aquele que fala nesse poema. Observe, entretanto, que “momento crítico” pode operar duas possibilidades de sentido: 1) momento de dificuldade e 2) momento em que se tece críticas, em que se avalia.

O primeiro verso do poema abre uma afirmação categórica sobre a disposição “humana” dos sujeitos em sociedade. Abre-se um precedente para considerar a prevalência de uma atitude egóica em detrimento da solidariedade: “O homem de hoje não se preocupa mais com problemas da humanidade!”. A presença da exclamação nesse verso confere a ele um tom expressivo e a possibilidade de ele indicar que se pronunciado, deverá ser em voz alta, como um brado. Desse modo, uma possível entonação ilustra o sentimento envolvido em torno do verso, como a raiva e a revolta.

Semelhante ao poema “Mataram João Ninguém”, o poema “Meu momento crítico” se faz como um manifesto em defesa dos oprimidos ou rejeitados do sistema. Se no poema anterior esses sujeitos são mencionados apenas como “esquecidos” e “sem amor”, aqui eles são devidamente nomeados: “E nesses ‘problemas’, incluo todo tipo de pessoas: débeis mentais, mutilados, homossexuais, epilépticos, alcoólatras, enfim.”

A partir do recurso da lista, obtém-se a porosidade do substantivo “problemas” no contexto mencionado. Todas as diferenças estão ali reunidas e transformadas em um grande e único bloco homogêneo. Ao considerar as evidências biográficas no plano da construção desse poema, visualizo a arguta percepção de Herzer, poeta, para um tipo de ação higienista que perpassa o seu tempo. Conforme o verso seguinte irá arrematar: “Esses tipos de pessoas deixaram de ser considerados gente, e passaram a ser, simplesmente, *defeitos da humanidade*.”

O poema segue com uma longa sentença em que há uma pergunta retórica na qual os defeitos do “homem de negócios” são expostos na cena. O “Orgulho” e a sua atitude de segregação são os movimentos que operam essa lógica desigual. Elementos referentes ao universo da religiosidade cristã aparecem no poema como forma de negociação de sentidos, conforme o verso: “Mas, se os homens normais são tão sábios e bons, por que não foram registrados desde o nascimento com o nome Jesus?”

Essa pergunta retórica posiciona o sujeito poético como alguém que confia ao plano espiritual os exemplos de bondade e sabedoria perfeitos por excelência. Ademais, a questão acaba por reclassificar a figura do “homem de negócios” em “homem normal”. Esse gesto desmonta uma espécie de hierarquia construída entre os homens, introduzindo uma ideia de igualdade. Por fim, o verso final arremata o poema demonstrando que há sim uma hierarquização, porém, essa se estabelece entre o céu e a terra: “Mas, se os homens normais são tão sábios e bons, por que não foram registrados desde o nascimento com o nome Jesus?” Aos moldes da visão platônica, o céu e suas entidades espirituais, equiparado ao plano das ideias,

seria o plano passível da perfeição. A terra, como plano do sensível, só pode se apresentar como projeção imperfeita das ideias.

3.6.3 Poemas dedicados ou em homenagem

Nos poemas dedicados ou em homenagem, verificam-se tanto os afetos, quanto os desafetos que permearam a existência de Herzer. Além disso, existem poemas que revelam as referências do universo artístico que compunham o seu repertório cultural. A respeito dos afetos, o poema abaixo ilustra como isso se realiza:

A canção da saudade ... eterna

A Pedro Peruzzo

Meu pai ...

eu não ouvi seu grito de dor,
nem mesmo limpei seu pescoço ensanguentado,
não vi a terra cobrindo seu corpo
nem disse adeus, quando aos céus foi levado.

Sabe pai,

a gente nasce e logo cresce,
e em alguns momentos de você se esquece,
esquece o pouco que ainda há pra se lembrar
esquece que a derrota não é motivo para chorar.

E eu ..., eu que nem ao menos conheci o tom de sua voz,
que te conheço por uma foto, já muito amarelada,
foto que um dia eu vi em sua catacumba,
com minha face molhada, vi sua face, empoeirada.

Pai, eu não cobri seu caixão de flores,
não segurei sua mão na hora da partida,
eu nem sabia o que o mundo estava levando
eu nem sabia que era você que estavam enterrando.

Se posso dizer que sei muito de você,
 é porque sei como estava em seu caixão
 mas não recorde do seu rosto ou de seus cabelos
 apenas tinha as mãos postadas sobre o coração.
 Naquele dia não chorei, não entendia,
 ninguém me disse que era meu pai que eu perdia
 portanto foi tão distante, e eu só vivia,
 sem descobrir que o meu amor você merecia.
 E agora, próximos estamos ao Dia dos Pais,
 queria te dar o muito do pouco que eu tenho,
 não vai ter festa, e nem presentes, só eu chorando
 e algumas flores, ao cemitério, vou te levando.
 Apesar de tudo, foi maravilhoso, pai ...
 Fiquei tão contente quando soube que eras boêmio,
 e que cantava na madrugada, quando alguém pedia
 por isso eu sinto, não estamos distantes e sim unidos
 na canção triste, na poesia, na madrugada, na boemia.
 E se alguém me perguntar por que canto na noite
 direi apenas que canto a alguém que não verei jamais,
 canto o amor e a saudade que do meu peito sai
 canto chorando ao adeus mudo, de meu eterno pai.

São Paulo, 5 de agosto de 1980.

(Herzer, 1982, p. 148-149)

Pela dedicatória, verifica-se que o poema foi feito ao pai biológico de Anderson Herzer, Pedro Peruzzo. Há marcas enunciativas que evidenciam que este poema foi feito para o “dia dos pais”: “E agora, próximos estamos ao Dia dos Pais, / queria te dar o muito do pouco que eu tenho [...]”. Este poema se manifesta como uma forma de comunicação do poeta com o pai que já faleceu: “não vai ter festa, e nem presentes, só eu chorando / e algumas flores, ao cemitério, vou te levando.” A presença dos verbos no gerúndio “chorando” e “levando” sugerem uma ação em andamento. O poeta explora no poema uma cena dramática em movimento. A presença das consoantes nasais nestes verbos são complementares para

expressar o sentimento de abatimento do sujeito poético. O tom merencório, ao fim do poema, faz cessar quando o poema revela os dons desse pai.

“Apesar de tudo, foi maravilhoso, pai ...
Fiquei tão contente quando soube que eras boêmio,
e que cantava na madrugada, quando alguém pedia
por isso eu sinto, não estamos distantes e sim unidos
na canção triste, na poesia, na madrugada, na boemia”

O sujeito poético estabelece uma conexão sentimental com o pai a partir do que o caracteriza enquanto subjetividade, a boemia. O enlace afetivo é firmado quando os gostos em comum favorecem um sentimento de pertencimento. Chamo atenção para o fato de que ao colocar a poesia como local de encontro com o pai, tem-se, aqui, também uma metapoesia. O poeta evidencia os modos pelos quais a linguagem artística “a canção triste” e a “poesia” são como pontes para acessar alteridades.

Em contrapartida, o excerto destacado do poema “O ... poema a um pai adotivo” revela que os momentos de inspiração de Herzer advinha, também, de seus desafetos:

“Pai, quando você morrer eu não vou chorar
pra compensar todo o pranto
que você me obrigou a derramar.
Pai, quando você morrer
eu não quero lembrar da sua existência
pra compensar toda a vida que você esqueceu que eu tinha.
Pai, quando você morrer, eu vou pôr roupa branca
pra compensar toda paz que você me impediu de ter [...]”

(Herzer, 1982, p. 163)

Na sequência, o poema “Ídolo” revela os interesses musicais de Anderson Herzer. É possível verificar como o cantor homenageado exerceu grande influência sobre a sua vida.

Ídolo

Elton John

o homem a quem um pássaro doou suas asas,
o amigo que chorou escondido num sorriso abafado
a pessoa que calada, conseguiu transmitir felicidade
a voz, sussurro e eco no abandono iluminado.

Elton John

vida, caminho e encontro sem lugar
espaço pra cantar, pra dormir e pra chorar
canção-feto, semente do amanhã que vai nascer
ídolo e imagem eterna, raízes de um florescer.

Elton John

semeie, cante, transmita
que entre os fãs de raça mista
o meu aplauso será o som
e minha voz mesmo que fraca
cantará a canção que faça
noutro verso pra Elton John.”

(Herzer, 1982, p. 183)

Este poema é construído em três estrofes, sendo dois quintetos e um hepteto de versos livres. O título do poema já o inscreve em uma categoria específica, a do poema em homenagem. Há presença de rimas que não obedecem a uma regularidade. A critério de visualização de ocorrência, as rimas desse modo se organizam: ABCDC - AEEFF - AGGAHHA. A anáfora presente na repetição do nome do cantor “Elton John” sempre no primeiro verso de cada estrofe, funciona como reforço à admiração e como intensificação da emoção suscitada. As duas primeiras estrofes são compostas de versos longos, dando ao início do poema um tom mais solene. A última estrofe se estrutura com versos mais curtos e essa mudança projeta energia da estrofe.

Neste poema, verifica-se que a mensagem é transmitida a partir da ideia do contraste. O poeta utiliza-se do jogo entre palavras luminosas (pássaro - asas- felicidade) e palavras acinzentadas (chorou - abafado - abandono) para alinhar as imagens do poema. Esse jogo de luz e sombra cessa na estrofe final, momento em que a sentença injuntiva “semeie, cante, transmita” não só faz transmitir uma ideia de ordem a ser cumprida pelo interlocutor, mas abre toda uma linha de versos que projetam um sentido de admiração.

Mediante uma leitura mais detida do poema, é possível identificar que o estilo musical do cantor acessava a sensibilidade poética de Herzer. No verso abaixo, ilustro como isso se revela

“O homem a quem um pássaro doou suas asas,”

s s s s s s

O excerto, da forma como tecnicamente parece projetado, sugere leveza pela repetição da sibilante “s”. A escolha da imagem do pássaro também é sugestiva por culturalmente estar ligada à ideia de liberdade. Da junção desses procedimentos, uma possível interpretação seria a de que o contato com as canções do seu ídolo o levava a experimentar o sentido da liberdade e criatividade artística. Se eu considerar, ainda, o contexto biográfico e histórico da produção desses poemas, é preciso vislumbrar o fato de que o poeta viveu boa parte de sua vida em privação de liberdade em unidades educacionais para menores. Essa liberdade inscrita nas franjas deste verso seria uma experiência que ele só poderia experimentar através da escrita dos poemas. Ao considerar, ainda, a desconexão entre gênero e identidade do poeta, o termo “liberdade” lhe é muito caro.

Ainda sobre a conexão do sujeito poético com a linguagem musical, chama a atenção o verso “a pessoa que calada, conseguiu transmitir felicidade”. Uma primeira interpretação poderia dizer da ausência de interação entre os interlocutores. Entretanto, considerando as várias possibilidades de se comunicar, levanto a hipótese da comunicação pela linguagem musical. O momento em que apenas se ouve a melodia das teclas do piano do cantor é aquele que se comunica com algo profundo da alma do poeta.

Essa leitura do poema pode reforçar a tese de que Herzer tinha predisposição a orientar o seu trabalho a partir da escrita da poesia. A sua relação com a música e a sensibilidade advinda

desta sugerem a intenção. Várias são as formas pelas quais o sujeito poético elabora sua admiração pela canção de Elton John. Uma dessas formas se traduz no verso “voz, sussurro e eco no abandono iluminado”. Essa imagem pintada no verso autoriza a interpretar que o cantor é, por vezes, a sua musa, a sua fonte de inspiração. O vocábulo “eco”, ademais, pode nos dizer que a presença de seu ídolo parece se traduzir em muitas passagens de sua obra. Essa chave de leitura pode ser reforçada pelos seguintes versos

“canção-feto, semente do amanhã que vai nascer
ídolo e imagem eterna, raízes de um florescer.”

O excerto trazido acima arremata a ideia da obra de Elton John atuar, para esse sujeito poético, como elemento de inspiração sempre viva ou prestes a “nascer/florescer”. Por fim, busco chamar a atenção para a estrofe final que se apresenta como um elogio mais assertivo ao ídolo. Nesta, é curiosa a expressão “fãs de raça mista” adotada pelo poeta para se identificar no grupo de fãs. Tal expressão, a meu ver, gera uma ambiguidade de sentidos por não ser possível identificar se “raça mista” se refere a um público diverso ou uma espécie de raça inferiorizada socialmente, mas que acessa o tipo de arte produzida pela cultura branca. Por fim, o que segue ao fechamento do poema é uma espécie de lealdade que se professa pela reiteração da admiração ao seu ídolo, sobretudo a partir da escrita dos seus poemas. O sujeito poético, mesmo considerando-se pequeno e sem importância diante da grandeza do ídolo, insiste que irá aplaudir-lo.

3.6.4 Poesia prenúncio

Por fim, nos poemas categorizados como poesia prenúncio, verifica-se o vocábulo morte já em seu título. Nessa categoria, tem-se em um primeiro momento o reforço da ideia defendida nesta tese, Herzer desejava ser conhecido como poeta. E, em um segundo momento, ele observava os entraves que o impedia de conquistar esse posto. Eu leio os poemas escolhidos abaixo como ensaios sobre a morte. Apesar disso, não se pode entendê-la como qualquer morte, mas a morte da poesia e do poeta. Dito isso, procuro responder questões como: “de quantas formas pode morrer um poeta?”, “a poesia morre?”, “como pode se dar a morte da poesia?”

Uma vez elaboradas essas questões, busco demonstrar como elas são registradas nos poemas “Esquecido poeta morto” e “Morte de um poeta”.

Esquecido poeta morto

Todos vão esquecer que um dia eu existi
nem meus vastos prantos vão sobreviver,
versos com poeira de minha razão
sãs lembranças de um poeta solidão.
E meu nome negro será terra ressecada
como a colheita que morreu sem dar o fruto
e na distância do azul vou ser imagem
e embaçado pelas nuvens serei um luto.
Quando olhar para baixo e avistar
homens sozinhos corroendo seu penar
farei um poema que esqueceu de ser lembrado
ao homem vivo, hoje porém crucificado.
Quando na chuva puder vir a flor brotar
saiba que nela estarei a navegar
lavando a terra, desfazendo a crosta antiga
dando outra chance ao ser humano em terra lisa.
E se nos céus ver nuvens negras durante o dia
é que de tanto não ser ouvido, adormeci
é que de tanto lhe alertar antes do erro
me fiz penumbra, pois outra vez me iludi.
Mas qualquer dia, também sozinho a mim virá
um homem cego procurando um ninho eterno
e encontrará seu leito pronto em nuvem negra
verá que a morte é o sono lento após o inferno.
E dos meus poemas empoeirados, serei luz
a todo homem que esqueceu de me lembrar,
serei figura, imagem oculta, já a reinar
nos céus sozinho, depois de tanto aqui chorar.

UM HOMEM JAMAIS MORRE, ENQUANTO

SUA EXISTÊNCIA FOR RECORDADA.

(Herzer, 1982, p. 161)

O título do poema já elabora dois destinos comuns para o poeta, o esquecimento e a morte. Ser esquecido é não se fazer lembrado, não deixar marcas de sua existência, não ter para alguém ou para o tempo que se vive importância. A lembrança que não vive, conseqüentemente, morre. A memória é aquilo que fica guardado e não evapora. Das formas de não se deixar morrer, o poeta recorre ao registro. Das formas de tornar uma experiência marcante, têm-se os acionamentos de sentidos produzidos pela poesia. Acessar o outro a partir da palavra poética.

Embora o título traga uma percepção negativa acerca do sujeito poético, o poema elabora uma história de esquecimento e de encontro. Logo, a morte não é o fim da linha visto que a sua existência será recordada através da escrita. O poema é construído em duas estrofes de versos livres. A primeira estrofe possui 28 versos e a segunda configura um dístico, possui apenas 2 versos. A primeira estrofe se divide, ainda, em dois momentos, sendo o primeiro uma história de esquecimento e o segundo uma cena de encontro.

Predomina no poema um tom melancólico e os versos são carregados de uma tinta sombria. Isso é perceptível pela presença de palavras como “prantos, meu nome negro, luto, nuvens negras, morte, sono lento, inferno, penumbra”. A gravidade sentida na leitura desse poema se dá por uma minuciosa exploração de palavras que gravitam em torno de um universo semântico lúgubre.

“Todos vão esquecer que um dia eu existi
nem meus vastos prantos vão sobreviver,
versos com poeira de minha razão
são lembranças de um poeta solidão.”

Os versos 3 e 4 apontam o corpo do poeta como medium das experiências do mundo. A partir dos poemas, o poeta deposita suas angústias, sofrimentos, alegrias, medos, sua percepção sobre si e sobre o mundo. A “poeira” como vestígio de algo que já não mais existe, mas permanece como resíduo impregnado no verso. O quarto verso do poema é singular,

sobretudo por apontar o poema como lugar de elaboração desse eu poético “sãs lembranças de um poeta solidão”. O poema é lugar de projeção de lembranças sadias ou lugar de manutenção da saúde mental, embora experiencie a solidão. Há insistência em ensaiar a morte e projetar imagens futuras de um penar.

“E meu nome negro será terra ressecada
como a colheita que morreu sem dar o fruto
e na distância do azul vou ser imagem
e embaçado pelas nuvens serei um luto.”

A ideia do fracasso se expressa na metáfora vegetal, sob o gesto de plantar e colher. Os dons são como sementes jogadas em solo seco e que não vinga. A projeção de sua imagem “na distância do azul” é simulação de sua queda, morte prevista.

Do verso 9 ao 16, o registro do poema se modifica e a voz que fala no poema se coloca como alguém que será capaz de salvar o próximo por meio de sua mensagem contida no poema “farei um poema que esqueceu de ser lembrado / ao homem vivo, hoje porém crucificado”. O texto poético, aqui, ganha na perspectiva do sujeito lírico a capacidade de iluminar consciências e de atuar como uma ferramenta terapêutica. Os versos seguintes, conforme se dará a ver, parecem reforçar a capacidade de salvação exercida pela poesia.

“Quando na chuva puder vir a flor brotar
saiba que nela estarei a navegar
lavando a terra, desfazendo a crosta antiga
dando outra chance ao ser humano em terra lisa.”

Novamente, essa analogia com a natureza aparece e a imagem da flor se abre como imagem do belo, inscrito sob a perspectiva do texto poético. A chuva em meio ao cenário rude e árido traz uma perspectiva esperançosa nesse poema que fala sobre morte. A chuva, aqui, é signo da vida, uma possibilidade nutritiva de existência que se dá pela escrita da poesia. A chuva também lava e purifica, expressa-se como saúde. Essa possibilidade, quando restringida ou ignorada, coloca a potência da escrita em *stand by*:

“E se nos céus ver nuvens negras durante o dia
 é que de tanto não ser ouvido, adormeci
 é que de tanto lhe alertar antes do erro
 me fiz penumbra, pois outra vez me iludi.”

Há, entretanto, uma insistência no poema à perspectiva do encontro. “Mas qualquer dia, também sozinho a mim virá / um homem cego procurando ninho eterno”. O gesto terno e acolhedor reflete, também, a certeza da imortalidade pelo registro de seus poemas. “E dos meus poemas empoeirados, serei luz/ a todo homem que esqueceu de me lembrar”. É possível dizer, no entanto, que esse encontro entre os poemas e seus interlocutores, igualmente em situação de sofrimento, só se dê após a morte do poeta. Isso é o que parece revelar o verso “serei figura, imagem oculta, já a reinar / nos céus sozinho, depois de tanto chorar”.

O dístico final funciona como fechamento e como revelação neste poema. Grafados em caixa alta, os dois versos posicionam-se de forma imponente no poema. “UM HOMEM JAMAIS MORRE, ENQUANTO / SUA EXISTÊNCIA FOR RECORDADA”. Esse fechamento contraria a perspectiva interpretativa aberta pelo título do poema. Uma vez que o leitor inicia a leitura esperando encontrar a sentença de morte do poeta, ele se depara com a sua presença viva. A memória e a recordação atuam como componentes de reafirmação da vida mesmo na constante investida da violência e da morte.

Na sequência, o poema “Morte de um poeta” é construído sob a base de uma encenação dramática. O aspecto descritivo presente nessa peça favorece a imaginação de um cenário para o acontecimento previsto.

Morte de um poeta

Uma palavra ...
 Talvez de alegria ou talvez de tristeza.
 Será que alguém teria prantos para esse momento,
 teria voz, ou sequer um gesto para esse momento?
 Talvez nada possa existir agora
 nem mesmo vida ...
 Porque acabaram-se as existências

porque já é morto um pedido de vida,
agora morreu um ser que descreveu em vida,
toda a beleza de uma lágrima,
todo o sentido de um grito surdo.
Morreu agora ... o Poeta.
Silêncio
O corpo é contemplado com serenidade,
as lágrimas ressoam sussurrantes, e descem em fileiras
pelas faces
de todos que acompanharam o seu mundo.
Ao seu redor as flores pareciam querer dizer
que a vida morreu de viver.
Olhando um corpo frio, estendido sobre a mesa,
coberto por um preto véu,
iluminado com velas em castiçais e rodeado pela revolta,
pela mágoa dos corações que estão apertados dentro de cada um.
Talvez todos devessem acreditar na ressurreição
e gritar para acordar a vida falecida,
e agora, abandonada pelo cantar dos pássaros,
solitário está aquele corpo, já começando a vagar
pelos caminhos da nova e infinita existência.
Será que ninguém vai se mover, nenhuma flor vai se abrir
será que a vida parou no tempo, falecida?
Por que não falar, chorar, gritar, ou então
por que não se dizer aquele corpo, antes de sua partida eterna,
O que ele desvendou da vida de uma lágrima?
Uma poesia!
Agora que as palavras de afeto se acabaram,
agora que não há mais amor em meu coração,
agora que eu sinto que todos morreram,
porque quem nos falava de amor, está partindo.
Nenhuma lágrima, nenhum gesto, nenhum pedido ...

(Herzer, 1982, p. 155-156)

Esse poema também encena a partida daquele que é inspirado pelas musas. A morte do poeta, ao que consta, é antecedida pelo seu esquecimento e abandono. Assim o fato é ilustrado “Será que alguém teria prantos para esse momento / teria voz ou sequer um gesto para esse momento?”. O poeta aparece como um ser de sensibilidade aguçada:

“agora morreu um ser que descreveu em vida,
toda a beleza de uma lágrima,
todo o sentido de um grito surdo.
Morreu agora ... o Poeta.”

Essa sensibilidade é o que faz esse sujeito ser capaz de materializar em palavras sentimentos e emoções diversas vivenciadas. Ao apontar a singularidade do trabalho do poeta, Anderson Herzer cria um metapoema. A repetição do vocábulo “todo” no excerto acima é a técnica usada para demonstrar a amplitude do alcance expressivo da poesia. O último verso do excerto declara, então, o óbito do artífice. Perceba que no título do poema, a palavra poeta é grafada com “p” minúsculo, indicando a não importância deste. Já no corpo do poema, diferentemente, a palavra aparece com a inicial “P” maiúscula. No título, a morte de “um poeta”, aqui, a morte “d(o) Poeta”, indicando, conseqüentemente, que se trata de um sujeito específico.

Se eu considerar enquanto procedimento analítico o contexto biográfico, é possível visualizar a imagem do “Poeta” como espelhamento do próprio Herzer. O 13º verso se abre, por meio de uma única palavra, como uma cena dramática a partir de uma sensação auditiva “Silêncio”. Uma atmosfera mórbida contamina os próximos versos e atravessa a experiência de leitura com todo o seu langor:

“O corpo é contemplado com serenidade,
as lágrimas ressoam sussurrantes, e descem em fileiras
s l s ss s ss s sc l s
pelas faces [...]”
l s c s

A emulação do rolar das lágrimas se faz pela recorrência da consoante líquida “l” que se espalha pelas palavras “lágrimas, fileiras e pelas”. A sensação sombria projeta-se com o acúmulo das sibilantes “s”. Essa atmosfera insólita é iniciada pela presença da palavra “Silêncio”, única do 13º verso e se distende pelos versos seguintes por meio de homofonia. O efeito expressivo alcançado eleva a qualidade do trabalho de Herzer enquanto poeta, uma vez que evidencia como ele habilmente manipula o texto em diversas camadas.

A exploração da cena lúgubre, ainda, se estende do verso 18 ao 23. Expressões como “morreu”, “corpo frio”, “preto véu” servem à aclimação do poema à atmosfera soturna. A mágoa e a revolta, sentimentos que perpassam grande parte dos poemas, também estão presentes aqui. O sujeito poético, embora creia viver o completo abandono, parece imaginar um mundo no qual a sua vida tivesse plena importância “iluminado com velas em castiçais e rodeado pela revolta / pela mágoa dos corações que estão apertados dentro de cada um”. A meu ver, o universo poético de Herzer parece prever uma grande celebração do evento morte. A experiência do corpo no plano terreno está constantemente mediada por uma espécie de descompasso. A morte revela-se como uma espécie de castigo à sociedade que não o compreende, mas também como possibilidade de descanso, ou outra chance de existir.

Ainda diante de uma vida que parece não ter importância, o sujeito poético se indigna. “Será que ninguém vai se mover, nenhuma flor vai se abrir ...” A metáfora da flor que se abre, já presente em outro poema, realiza-se como o desejo pela beleza em meio a um destino trágico. Há uma indagação curiosa presente nos versos 32 e 33 e sua consecutiva resposta no 34.

“Por que não se dizer aquele corpo, antes de sua partida eterna,
o que ele desvendou da vida de uma lágrima?
Uma poesia!”

Os versos aparecem como um reclame do poeta para o reconhecimento do seu trabalho ainda em vida. A imagem da lágrima, nesse excerto, guarda em si uma infinidade de sentidos a serem explorados. Ao considerar a biografia do autor, a lágrima pode ser vislumbrada para além de mero movimento fisiológico humano. Na artesanaria dos seus versos, o poeta é aquele capaz de transformar experiências amargas em poesia. O reclame inscrito nesses versos ilustra uma profunda conexão daquele corpo com a poesia.

Por meio da análise desse poema, percebo o quanto Anderson Herzer tentou, inúmeras vezes, mostrar como ele e a poesia eram um só corpo. A liberdade das palavras no corpo de um poema e a liberdade de um corpo no movimento ondulatório das palavras. Ele havia percebido que na poesia as palavras eram livres para ser o que quisessem. Talvez, essa fosse a liberdade que ele também buscava enquanto corpo e identidade.

Os versos finais do poema retomam o registro melancólico e resignado. A repetição do advérbio de tempo “agora” no início dos versos 35, 36 e 37 é o recurso escolhido para a intensificação do sentimento de indignação.

“Agora que as palavras de afeto se acabaram,
agora que não há mais amor em meu coração,
agora que eu sinto que todos morreram,”

O uso do recurso estilístico anafórico opera, gradativamente, um esvaziamento da possibilidade de ser mais afetivo. Uma vez desprovido de “palavras de afeto”, a voz do poema perde a capacidade de amar e se fecha ao gesto de alteridade. Esse processo de isolamento, por sua vez, determina, no limite, a sua autodestruição.

“porque quem nos falava de amor, está partindo.
Nenhuma lágrima, nenhum gesto, nenhum pedido ...”

n n m m n n m n n m

Os versos finais funcionam como prenúncio de morte já anunciado no poema. Uma vez afastada a possibilidade de amar e falar de amor, essa vida não se faz mais necessária. O uso do gerúndio “partindo” no penúltimo verso demonstra que sua partida não se dá de forma abrupta. Ao retomar o título do poema, “Morte de um poeta”, é possível depreender que essa ação se faz, de forma lenta e gradativa. O verso final prossegue no registro da melancolia e resignação. A expressividade do verso se dá via recurso anafórico com a repetição dos pronomes indefinidos “nenhum” e “nenhuma” em um mesmo verso. Concluindo, o arremate do valor expressivo também aparece enquanto substrato fônico do verso. A exploração

sistemática das consoantes nasais “m” e “n”, neste verso, sustenta a sensação de abatimento do sujeito lírico.

Em suma, a análise dos poemas selecionados de Anderson Herzer determinou os temas recorrentes tratados em sua poesia, a predileção por um tom elegíaco, a escolha de um campo semântico ligado ao universo da dor e do amor. Mesmo os poemas sobre o amor são envoltos de uma atmosfera sombria. Embora com menor incidência, o poeta produziu poemas mais luminosos nos quais se expressa de forma serena e até mesmo em tom de júbilo, como os poemas em homenagem. O poeta também se dedicou à temática sociais, porém, ele não se delimitou a ela. É importante lembrar que para as análises considere a lógica estrutural de construção dos poemas, traços da subjetividade do autor expressa em seu relato autobiográfico, bem como o contexto sócio-histórico em que estava inserido.

CAPÍTULO 4- EXPLOÇÃO - POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA DE EXPRESSÃO TRANSMASCULINA

4.1 Explosão

Se na década de 1980 a produção poética de Anderson Herzer é relegada a segundo plano e até mesmo silenciada em detrimento de seu relato autobiográfico, a partir da década de 2010 demonstro como a escrita de poesia adquire seu lugar no circuito literário, além de ganhar outros contornos. Ao analisar os poemas de *A queda para o Alto* (1982) demonstrei como os desejos e até mesmo o descompasso com a própria identidade aparecem velados sob as camadas dos poemas. Isso se dá pelo contexto sócio-histórico no qual experiências de sexualidades e identidades dissidentes ainda sofrem constantes perseguições, além de ainda não haver uma discussão sólida sobre vivências de experiências transmasculinas no Brasil.

No momento atual, em virtude de um processo de revisão histórica desenvolvido por pesquisadores e ativistas, a mirada poética de pessoas transmasculinas adquire outros contornos. Sobre o movimento de luta de corpos negros e LGBTQIA+, Tatiana Nascimento (2019) cunha o conceito de “Cuírlombismo” que busca fazer uma revisão de como a invasão europeia em território hoje nomeado brasileiro, somado ao sequestro e a escravização de pessoas negras do continente africano vem impondo sobre corpos negros expectativas brancas europeizadas e heterocisnormativas. No contexto da Editora Padê que publicou muitas das obras de pessoas transmasculinas aqui analisadas, propôs pensar a literatura produzida por existências contra hegemônicas como forma de

lavar resistência lgbtqi como exercício de liberdade, expansão do sentido tradicional de ‘resistência’. refundar a noção de literatura negra, vista apenas como combativa, de denúncia do racismo, idealizada em modelos de ‘homem negro’ e ‘mulher negra’ binário-heterocêntricos. questionar esse jeito de fazer, ler, compreender literatura negra no qual dor, sofrimento, heroísmo, revolta, heterociscentralidade seriam temas dominantes. (Nascimento, 2019, p. 15)

Em minha pesquisa, defendo esse posicionamento de Nascimento (2019) entendendo que a poesia produzida pelas transmasculinidades perpassa diferentes temáticas e nem sempre está vinculada a um tom combativo ou panfletário. Nos poemas brasileiros contemporâneos de expressão transmasculina verifica-se grande liberdade de criação e recriação destas identidades

a partir de um repertório muito próprio. Os poemas falam sobre lutas e dores, mas não só. Esses poemas são, de igual modo, possibilidade de com os corpos criar outras formas de conhecimento, outras maneiras de amar, outros modos de se organizar enquanto coletividade.

Neste capítulo, portanto, proponho ler a produção da poesia de expressão transmasculina contemporânea sob o signo da **explosão**, uma detonação violenta e que libera grande fluxo de energia. Para que o fenômeno da explosão aconteça, é necessário que algumas condições sejam satisfatórias, como a presença do triângulo do fogo: oxigênio, calor, combustível. Contextualizando as produções poéticas transmasculinas, entendo o **oxigênio** como uma atmosfera propícia para que essas produções possam respirar, o **calor** como a opressão, as violências, o silenciamento e as tentativas de apagamento contínuas de nossas memórias e o **combustível** como a organização política dos corpos, o desejo de combater as violências, de visibilizar nossos corpos e produzir memórias.

A partir do conceito de explosão, emprestado da física, localizo a poesia produzida por Guilherme Almeida, Bruno Santana, Esteban Rodrigues, Preto Téo /Martins e JoMaKa. Para as análises, escolhi transcrever os poemas completos e, posteriormente, analisá-los. Essa escolha visa dar ao leitor desta tese a oportunidade de apreciar as peças poéticas por completo, visto que muitas delas não se encontram facilmente em livros ou pela internet.

4.2 O IBRAT e o movimento social das transmasculinidades no Brasil

Para compreender o modo como a organização coletiva das transmasculinidades tem gerado frutos e impulsionado projetos artísticos a serem visibilizados é preciso considerar o movimento de homens trans e pessoas transmasculinas no contexto do Instituto Brasileiro de Transmasculinidades (IBRAT). Conforme descrição da página oficial⁶³, a organização sem fins lucrativos surgiu em 2013 com o objetivo de reunir pessoas de todo o país interessadas em discutir políticas públicas para a população transmasculina.

O IBRAT surge como um ponto de inflexão, como um movimento organizado de homens trans e pessoas transmasculinas em um contexto de completo apagamento e silenciamento dessas identidades no país. Para além disso, sinaliza um momento histórico e de

⁶³ Site oficial: <https://ibratnacional.com/>

ebulição de corpos e identidades que se afirmam desconectadas da matriz cisnormativa de gênero e sexualidades.

Dentre os nomes de pessoas envolvidas no início da luta pela visibilidade de homens trans e pessoas transmasculinas estão Alexandre Peixe, Régis Vascom, Raicarlos Coelho, João W. Nery, Silvyo Nóbrega, Luck Palhano, Lam Mattos, Guilherme Almeida, Leonardo Tenório. São presenças expressivas também na militância e pesquisa na atualidade nomes como Leonardo Peçanha, Benjamin de Almeida Neves, Dan Kaio Lemos, Bruno Santana e outros.

No primeiro Encontro Nacional de Homens Trans (1º ENAHT), ocorrido em 2015 na Universidade de São Paulo, discutiu-se, entre outros tópicos, quem seriam as pessoas transmasculinas. Sabia-se, de antemão, da existência de um grupo de pessoas que se reivindicavam homens trans e contestavam a designação feminina atribuída ao nascimento a partir da ótica biológica. O evento contou com uma presença expressiva de pessoas que se identificavam com as transmasculinidades ou com outras formas de masculinidades, mas que não se reconheciam como homens. Diante disso, passou-se a problematizar a inclusão dessas categorias no espectro e na definição do conceito de transmasculinidades no Brasil. Para efeito de conhecimento reconhece-se como transmasculinidades: homens trans, trans homens (como João Nery gostava de se identificar), transmasculines, boycetas, transviados, pessoas não binárias, dentre outras.

Embora passe a englobar todas essas terminologias, Neves (2023) aponta que em dezembro de 2014, no IX Encontro Regional Sudeste de Travestis e Transexuais, foi decidido que, para efeitos de reconhecimento, a identidade das transmasculinidades brasileiras seria nominada como “homens trans”. O pesquisador ainda aponta que a partir daquela data o evento passou a se chamar “Movimento de travestis, transexuais e homens trans”.

O pesquisador também aponta modificações que passaram a ser observadas já na segunda edição do ENAHT, ocorrido em novembro de 2021, na modalidade on-line. Dentre as mais significativas foi a alteração da terminologia “homens trans” do nome do evento para “transmasculinidades”, expressando o reconhecimento da pluralidade de formas pelas quais as masculinidades trans podem se manifestar. Neste momento, pode-se visualizar uma presença vultosa de pessoas não binárias participando de mesas de variadas temáticas, em detrimento da edição anterior.

Toda essa mobilização realizada no país fez com que homens trans e pessoas transmasculinas de diversas regiões passassem a buscar reconhecimento identitário e participar

mais ativamente de discussões relacionadas a várias áreas do conhecimento. As discussões sobre a gestação masculina, por exemplo, têm sido de grande destaque. No âmbito da garantia de acesso à saúde pública de qualidade e do maior esclarecimento sobre as particularidades biológicas dessas corporeidades nesses processos, o trabalho de pesquisadores trans mostra-se fundamental⁶⁴.

Atualmente, o IBRAT possui núcleos em diversos estados brasileiros e atua ofertando formação política a todas as pessoas interessadas, além de desenvolver pesquisas e promover discussões sobre as vivências das transmasculinidades em diferentes áreas do saber.

Para além da questão da garantia de direitos no âmbito jurídico e de saúde, a divulgação de transmasculinidades na arte em suas diversas formas de expressão passa a ser amplamente discutida e divulgada. O Coletivo de Artistas Transmasculines (CAT)⁶⁵, fundado por Daniel Veiga e Léo Moreira Sá, por exemplo, foi responsável por reunir e visibilizar o trabalho de diferentes artistas até então desconhecidos pela própria comunidade transmasculina. O coletivo, além de reunir artistas que reivindicam diferentes identificações dentro do espectro das masculinidades trans, abarca uma infinidade de segmentos artísticos, como artes plásticas, cinema, teatro, música, dentre outros. São alguns nomes de artistas que integram o projeto, Lino Arruda, Tyeli, Fernando Aquino, Kaique Theodoro, Lyam S, Juno Nedel. Em entrevista, Léo Moreira Sá comemora o sucesso do projeto:

O que faltava era um canal que reunisse todos esses artistas e trouxesse para a visibilidade. A prova de que nós éramos invisíveis é o fato de que nós não nos conhecíamos. O nosso medo era não encontrar artistas transmasculines, agora somos 50 artistas. (Trecho de entrevista concedida a Caê Vasconcelos no Jornal da Ponte)⁶⁶

A *Revista Estudos Transviades*⁶⁷, de igual modo, apresenta-se como espaço potente de divulgação de trabalhos acadêmicos e artísticos das transmasculinidades. O projeto surgiu em 2020, no Rio de Janeiro e publica edições semestrais. No volume 2 da edição de número 4,

⁶⁴ Sobre isso, Dan Kaio Lemos, homem trans, pesquisador e ativista tem participado de uma série de conferências e palestras que têm como pauta esse debate.

⁶⁵ Para conhecer melhor o coletivo, acesse a página @cats_trans

⁶⁶ <https://ponte.org/coletivo-de-artistas-transmasculines-a-nossa-luta-e-primeiro-por-visibilidade/>

⁶⁷ <https://revistaestudostransviades.wordpress.com/>

publicado em 2021, contribuí com um ensaio intitulado “O mar revolto que foi Michael Dillon: um poema e sua tradução”, no qual faço uma tradução de um poema de Michael Dillon. Atualmente, além das publicações semestrais, o projeto esteve envolvido na publicação de dois livros, *Corpos Transitórios: Narrativas Transmasculinas* (2021) do qual contribuí com o ensaio “Quando corpos transmasculines atravessam as cidades” e *Estudos Transviades: Masculinidades Outras* (2023).

A partir da organização das transmasculinidades enquanto identidade política e social, passa-se a desenvolver todo um conjunto de materiais vinculados a essas experiências. Reconhecer-se enquanto identidade transmasculina ativa nos diversos sujeitos a necessidade de desenvolver um espaço onde as nossas produções possam circular. Os poetas transmasculinos brasileiros contemporâneos surgem dessa urgência de não deixar apagar nossas memórias e do desejo de construir um legado cultural para as próximas gerações.

Desse modo, na seção 4.3 apresento cinco poetas transmasculinos brasileiros contemporâneos e suas diferentes dicções poéticas, a saber Guilherme Almeida, Bruno Santana, Esteban Rodrigues, Preto Téio e JoMaKa. O que desejo fazer nesta tese é apresentar as diferentes formas pelas quais as subjetividades transmasculinas podem se expressar. A escolha dos poetas e poemas analisados obedeceu ao critério de uma identificação pessoal e da possibilidade de apresentar uma variedade de formas de se compor. A respeito da escolha em analisar alguns poemas por identificação pessoal, Antonio Candido (2006) aponta: “Comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo” (Candido, 2006, p. 29).

Dessa maneira justificado, devido ao pouco espaço que tenho para o desenvolvimento desta tese, selecionei dois poemas de cada poeta para uma análise verticalizada de seus trabalhos. A exceção se dá com o trabalho de Guilherme Almeida no qual as peças poéticas são menores em extensão.

4.3 “Sou bicho raro”: figuras de rebaixamento na poesia de Guilherme Almeida

Saindo de Herzer, nos anos 1980, dou um salto até os anos 2000, especificamente 2018. Escolho comentar a obra *Molhado de vermelho: poemas da transição* adotando o critério da faixa etária do autor. Embora existam outras obras publicadas nesse mesmo ano, elas são de autores mais jovens e diferenciam-se pelo viés geracional.

Guilherme Almeida é homem trans e professor do curso de Serviço Social da UFRJ. Enquanto pesquisador, atua produzindo estudos sobre a população transmasculina e faz parte da segunda geração de homens trans na história do movimento das transmasculinidades brasileiras. A obra *Molhado de vermelho* (2018) possui cinquenta poemas compostos, majoritariamente, nos momentos iniciais da transição de gênero do autor, sendo que alguns foram recuperados da adolescência, conforme pontua na apresentação da obra.

Figura 31 – Poemas selecionados por ano

Ano	1 9 9 6	1 9 9 7	1 9 9 8	2 0 0 0	2 0 0 1	2 0 0 2	2 0 0 4	2 0 0 5	2 0 0 6	2 0 0 7	2 0 0 8	2 0 0 9	2 0 1 0	2 0 1 1	2 0 1 2	2 0 1 3	2 0 1 6
nº poemas	1	4	2	1	3	2	1	2	2	2	4	9	7	1	6	1	1

Fonte: Do autor (2024)

Ao observar o esquema acima, é possível perceber que o momento de intensa produção se dá entre 2008 a 2012, momento em que o autor está entre os seus 32 e 39 anos. Nesse período, o autor está dando os seus primeiros passos no processo de transição. Essa imagem é sugestiva de que o momento de intensa produção se dá em um momento que o autorreconhecimento encontra na escrita de poesia um espaço também de construção e elaboração de si.

Ao comentar o processo de gestação da obra na introdução de *Molhado de vermelho* (2018), é possível observar uma indecisão quanto ao gênero literário que melhor se adaptaria ao projeto. Guilherme Almeida é um homem trans que possui acesso ao universo acadêmico e sinaliza um entendimento maior a respeito das técnicas de escrita. Em comentário a obra, titubeia entre autobiografia e poesia, não se sentindo pronto ainda para narrar os acontecimentos que construíram até ali sua trajetória. Depois, imagina que o romance (a ficção) poderia dar conta desse trabalho, no entanto, mesmo estudando o gênero, acabou por abandonar o projeto. Assim, entendeu que a poesia seria o melhor caminho.

Almeida se recorda que era à poesia que recorria ainda em tenra idade para se expressar em momentos difíceis. O autor diz que decidiu ser fiel a sua língua mais antiga, a poesia. Chama

bastante a atenção o fato de o autor situar a poesia como uma espécie de linguagem primitiva, originária, permitindo a comunicação a partir da multiplicidade de sentidos. O tempo parece ter sido inimigo no processo de finalização e o que parecia ter se tornado mais simples, revelou-se um trabalho que exigiu de Almeida certa dedicação.

Então, não se pode afirmar que ele escolheu seguir com o projeto por ele ser o mais simples ou o mais rápido para a conclusão de sua obra. A escolha do gênero poesia teria outra premissa. Almeida fala da necessidade da poesia quando a brutalidade avança enquanto política de vida e quando cessa a esperança. A poesia parece atuar segundo uma ética do amor e da esperança. A poesia é uma política de vida e negocia com os afetos novas possibilidades de experienciar a vida. Almeida escolhe a poesia para o seu testemunho, para o testemunho de um tempo vivido em experiência limítrofe.

São tópicos recorrentes em seus poemas: a relação familiar, a ideia de não conformidade com o corpo, a imagem do sangue, ferida e cicatriz, os pares antitéticos vida/morte, visibilidade/invisibilidade, silêncio/fala, masculino/feminino, a mesma pele/ estranha pele, além da escravidão do corpo, a forte presença do passado na conformação do presente, o medo, a angústia, a violência. É interessante perceber que o desenvolvimento da linguagem poética de autoria transmasculina caminha junto a expansão e a legitimação do movimento social das transmasculinidades.

Depois dos anos 1980, com Herzer, a poesia produzida por Almeida já se elabora sobre bases mais pontuais a respeito das singularidades dessas trans identidades. Os poemas possuem uma marca muito específica que o leitor identifica pela escolha lexical. A especificidade vocabular atua como bússola no sentido de identificação dos desejos, dos anseios, traços que conformam a identidade do sujeito poético desses poemas. Expressões muito próprias da comunidade transmasculina como “boy”, “homem de verdade”, “cis-tema”, “resisto”, “corpo”, “luta”, “pelos”, “voz”, “músculos”, “não binária”, “transfeminista”, “caixas”, “hormônios”, “tetas”, “afeminados”, “ciclo”, funcionam no poema como uma espécie de clave na partitura, indicando o tom de leitura da poesia.

O que irá se verificar, de igual modo como um ponto diferencial, é que poetas transmasculinos de gerações mais antigas, como Herzer e mesmo Guilherme Almeida já nos anos 2000, utilizam-se de uma linguagem mais rebuscada em detrimento das novas gerações. Há um uso excessivo de “erudição” vocabular quando na criação de imagens poéticas, cenas e situações. Tal gesto parece apontar para a escola de formação desses poetas, possivelmente

formada pela leitura e influência de escritores canônicos. Expressões como “Roto escravo”, “Degredo”, “Derradeiro” são manifestações desse tipo de escolha lexical de inclinação mais erudita. Por vezes, Guilherme Almeida adota o idioma estrangeiro na denominação de seus poemas, como é o caso de “*To my dad*” e “*Straight fantasy*”, vertidos para o inglês. No caso de Almeida, ainda, o rebuscamento da linguagem se dá em paralelo a figuras de rebaixamento do sujeito poético. A animalização é uma das estratégias recorrentes para tal efeito em *Molhado de Vermelho* (2018). Nesta tese, escolhi verticalizar a análise dos poemas “Roto escravo”, “Avestruz”, “*Straight fantasy*”, “Condomínio” e “Vertigem”. A partir dos poemas citados, demonstro como as experiências aparecem sob o signo do rebaixamento pelo uso da metáfora animal e de imagens que promovem a sensação de privação de liberdade, rejeição e inadequação. Um exemplo expressivo desse procedimento se dá no poema “Roto escravo” transcrito abaixo:

Roto escravo

1997

Sempre condenado à inquietude.
Estrangeiro. Nunca de nenhum lugar.
Sou roto escravo a perambular em
 busca de alforria
e um bocadinho de alegria.
Meus grilhões ... deus me socorra:
 estou preso pelas vísceras.

(Almeida, 2018, p. 19)

Este poema apresenta-se escrito em uma única estrofe de 7 versos livres. Verifica-se que a disposição dos versos na página faz parte de uma estratégia que compõe os sentidos, promovendo ao leitor uma ideia de movimento. As frases do poema são dispostas de forma espalhada, não obedecendo uma simetria. O título, por sua vez, tece uma analogia entre uma experiência vivida pela voz que narra o poema e a situação de escravidão. Além disso, o próprio adjetivo “roto” utilizado para caracterizar o escravo no título do poema, já evidencia um trabalho poético expressivo no plano auditivo.

Diz-se “roto” aquilo que está aos pedaços, rasgado, partido. A própria pronúncia dessa palavra promove um efeito sonoro particular. A consoante “r” associada à vogal “o” tem o valor

expressivo de algo que está se rompendo, aos frangalhos. Além desse trabalho associativo sonoro, o poeta escolhe palavras que se organizam em torno do eixo semântico da clausura: “condenado”, “escravo”, “alforria”, “grilhões”, “preso”. Essa escolha atua na intensificação do efeito de tensão proposto pelo poeta. Às palavras relativas ao universo do claustro, junta-se o vocábulo “estrangeiro”. Este serve à composição como sugestão de não pertencimento que perpassa aquele corpo. A expressão “Nunca de nenhum lugar” potencializa o sentido da impossibilidade. A recorrência das consoantes nasais “m” e “n” sugerem uma atmosfera sensorial auditiva de fraqueza e prostração do sujeito.

Na passagem do verso 3 para o verso 4, o poeta simula a ação de caminhar por meio do corte do verso (*enjambement*). Este efetua-se após a palavra “em” e na sua continuação na linha abaixo, porém, a partir de um recuo na margem esquerda da página.

“Sou roto escravo a perambular em
busca de alforria
e um bocadinho de alegria.”

Essa ausência de alinhamento na página, faz os versos ganharem movimento ao longo de todo o poema. Os dois últimos versos, apresentam-se como uma cena carregada de dramaticidade. Diante da situação de privação de liberdade, a voz poética clama por auxílio:

“Meus grilhões ... deus me socorra:
estou preso pelas vísceras”.

Nessa passagem, o leitor é apresentado ao lugar de aflição desse sujeito. Ele mostra, afinal, que se encontra preso ao seu próprio corpo, “pelas vísceras”. De todos os poemas analisados nesta tese, esse verso se mostrou, a meu ver, o mais expressivo e imantado de significados no contexto das experiências trans. A decomposição desse poema em pequenos fragmentos serve para desmontar cada peça desse projeto que serviu para transmitir toda a beleza desses versos.

Nos poemas de Anderson Herzer, a sensação de desconexão do sujeito poético com o próprio corpo aparece, mas subsumida a outras experiências. Já em Guilherme Almeida, o corpo aparece como elemento principal na cena do poema. Embora o seu descortinar seja feito pelo

leitor nos versos finais, toda a construção poemática se organiza em torno do sofrimento e da angústia que aquele corpo traz.

A desconexão entre corpo e identidade aparece novamente no poema “Avestruz”. Agora, a questão do “ser” parece mediada pelo antigo dualismo ocidental entre corpo e alma.

Avestruz

2006

O rosto se afogueia
O coração desconcerta
É duro viver com esse corpo vestido
e essa alma descoberta.

(Almeida, 2018, p. 53)

Trata-se de um poema curto escrito em uma única estrofe de 4 versos livres. Verifica-se a intencionalidade sonora a partir da presença de rima toante atuando no segundo e quarto versos - “desconcerta” e “descoberta”. Quanto à temática, esta parece se dar em relação à separação entre corpo e alma. Ao corpo parece ser possível se vestir e se camuflar, o que não se revela exequível para a alma. O título recorre à imagem do avestruz, animal que ao menor sinal de ameaça, esconde sua cabeça em um buraco no chão.

A partir da leitura do poema, ainda conectando-o ao viés biográfico, depreendo que o sujeito poético indica a impossibilidade de se ignorar a subjetividade, sua identidade, aquilo que anima o corpo (alma) recorrendo à uma espécie de camuflagem social.

Esse poema utiliza a metáfora animal para expressar o tensionamento promovido pela desconexão corpo e alma. Aspectos como medo, insegurança ou até mesmo a desinformação podem desencadear esse sentimento em pessoas trans. Estas muitas das vezes se escondem atrás dos símbolos da cisgeneridade para sobreviver na sociedade.

Já em “*Straight fantasy*”, o poeta elabora uma reflexão acerca das expectativas sustentadas nos processos transitórios sobre a mimetização de comportamentos socialmente lidos como masculinos.

Straight fantasy

2008

Falo que vou mudar você pensa
 em falo
 que vou mudar, mas como
 um sapo a coaxar
 na expectativa da lagoa segura

Não dura a fantasia alucinada
 por ti, não por mim anunciada
 Eu de straight, não terei nada.

Sou sapo único na espécie
 e pra ele nenhuma lagoa é
 confortável.

(Almeida, 2018, p. 65)

Para efeito de uma descrição estrutural, o poema está composto em três estrofes, sendo um quinteto e dois tercetos. Esse poema é construído em torno do jogo de ambiguidade propiciado pelos sentidos do vocábulo “falo”. Para esse efeito, o poeta recorre ao *enjambement* (corte no verso) no segundo verso. Ao realizar esse corte, o “falo” do segundo verso é capaz de atuar como substantivo, significando o órgão genital e através do ritmo da leitura do poema, conectando-se ao terceiro verso, ele também se transforma em verbo transitivo indireto, ato de falar no presente do indicativo. O sujeito poético possui um interlocutor indicado pela terceira pessoa do discurso “você” e sua variação “ti”. Esta parece criar expectativas acerca do seu interlocutor e que aos poucos vai sendo desmontada.

Na primeira estrofe, há uma autocrítica realizada pela voz que fala no poema a partir de uma metáfora animal. A percepção de segurança visada pela “mudança” do sujeito lírico se parece com a do “sapo a coaxar / na expectativa da lagoa segura”. Ao recuperar o significado do título do poema (fantasia hétero) e conectá-lo à sensação de segurança prevista, tem-se a sugestão de que comportamentos mimetizados na cisheterossexualidade, por vezes, funcionam como uma fantasia para corpos e sexualidades contra normativos.

A segunda estrofe do poema sugere a quebra da ilusão de segurança e a afirmação segura e categórica “Eu de straight, não terei nada”. O trecho expressa a consciência de uma

masculinidade que se constrói fora dos padrões cis-temáticos e, em razão disso, ele não será capaz de desfrutar dos mesmos privilégios da masculinidade cisheterossexual.

O terceto final, elabora a experiência do sujeito poético em análogo a de uma espécie rara de animal. A lagoa, habitat natural dos demais seres de sua mesma espécie, não é capaz de oferecer a ele conforto e segurança. O espaço da lagoa mimetiza-se enquanto espaço social onde a diferença torna-se perigosa. A presença animal faz o poema atuar como uma fábula, uma vez que ele oferece uma história e uma lição a ser aprendida. Percebe-se uma intenção didática do poeta ao realizar um exercício comparativo das diferenças.

Condomínio

2010

Eu não era protegido, mas achava
que estava.
Escapava da bala frontal, mas não
da punhalada lateral.
Eu não sabia de quase nada.
Não procurava saber. Eu não podia saber.
Tivesse eu consciência de que meu rabo
escapava por baixo da saia,
De que o olhar do gato me sorria
(noite e dia), morreria.

Meus esconderijos eram frágeis:
um grito grosseiro na rua lembrava
regularmente quem eu era.
Dissimulado, contido, tolhido, parcial,
dormitando pesadelos, simbólico
faquir.
De nada me valia, ainda assim eu era
o perpétuo estranho.
Eu não tinha escolha, mas achava
que tinha.

Nunca fui bandido, mas me escondia.
As sombras, os restos, os poucos
manifestos, o tratamento de
segunda,

no lábio pendente um piercing mal
colocado: a permanente e repulsiva
súplica por aceitação.

Hoje me permito ser risível. O muro
não protege mais o meu quintal.
Estou de cara pra rua.

Quando conto minha história para
alguns, arrancam-me a roupa com
os olhos, comem-me as entranhas com os pelos e tudo, decompõem-
me, digerem-me com azia, sou
bicho raro, rebaixam-me.

O consolo é que não peço mais licença,
não lambo as botas dos meus
carcereiros.

Podem não me convidar à sala, mas não
aceito lavar os banheiros.

Se esse é o melhor caminho,
eu não vou discutir.

Esse é o meu condomínio: não alugo
pra terceiros.

(Almeida, 2018, p. 89-91)

O poema “Condomínio” foi escrito em cinco estrofes e versos livres. O tom subjetivo é perceptível já na palavra que abre o primeiro verso “Eu”. Nesse ponto, considero levar em conta o contexto biográfico. À vista disso, essa análise coloca em perspectiva a experiência transmasculina do autor como componente expressivo do poema. O título “Condomínio” serve à alusão de um espaço privado onde se pode residir. À ideia de espaço privado, subjaz um lugar protegido. Contudo, a primeira estrofe faz cair por terra essa sensação de anteparo.

“Tivesse eu consciência de que meu rabo
escapava por baixo da saia,
De que o olhar do gato me sorria
(noite e dia), morreria.”

Novamente, a metáfora animal aparece na poesia de Guilherme Almeida correlacionada à experiência de corpos dissidentes e sua vivência na sociedade cisheteronormativa. A presença felina se presta a um desdobramento de significados. Esse olhar do gato sintetiza não somente a sensação de presa em espaços normativos, mas também revela a impossibilidade de se ocultar uma verdade que é intrínseca daquele sujeito: “Meus esconderijos eram frágeis”. A condição de inadequação e incoerência no seio social é, ainda, ilustrada pela metáfora do “simbólico faquir”. Este simbólico asceta é aquele que perambula pelo mundo em condição de total desapego material e colocando à prova sua resistência física. Diante dessa condição, o sentimento de ser estranho àquele universo

“Nunca fui bandido, mas me escondia.

As sombras, os restos, os poucos

manifestos, o tratamento de

segunda,

no lábio pendente um piercing mal

colocado: a permanente e repulsiva

súplica por aceitação.”

A terceira estrofe traz mais uma figuração para a condição de inadequação e medo desse eu poético, a de bandido. Essa comparação coloca o sujeito no lugar de presença abjeta e ameaçadora. Ainda sobre as variadas formas de violência projetadas sobre esse corpo, o menosprezo e a busca por aceitação “no lábio pendente um piercing mal/ colocado: a permanente e repulsiva / súplica por aceitação”. A voz do poema reflete sobre as suas tentativas de adequação a determinados grupos, sempre buscando se entender enquanto sujeito no mundo.

Na quarta estrofe, por sua vez, tem-se a queda dos muros de proteção.

“Hoje me permito ser risível. O muro

não protege mais o meu quintal.

Estou de cara para rua.”

Esta estrofe funciona como um momento de auto acolhimento e aceitação. Este terceto simula o amadurecimento do sujeito lírico. Agora, não há mais o desejo de se encaixar em nenhum grupo. A queda desse muro é o rompimento das barreiras que impediam a plena

existência desse corpo no mundo. Na quinta e última estrofe, embora tenha plena consciência de que seu corpo e sua identidade ainda provocam estranhamento, ele não se deixa intimidar

“Quando conto minha história para
alguns, arrancam-me a roupa com
os olhos, comem-me as entranhas
com os pelos e tudo, decompõem-
me, digerem-me com azia, sou
bicho raro, rebaixam-me.”

A revelação de uma identidade inscrita fora da norma binária de gênero situa o sujeito enquanto presa novamente. A não compreensão de suas realidades coloca esses corpos sob a mira da curiosidade e do fascínio do predador. No limite, a vida fora do escrutínio se revela como aquela que gera asco e que por isso deve ser devorada. Os versos finais deste poema operacionalizam uma mudança de perspectiva na qual atua a presença do amor próprio. Essa mudança de perspectiva se dá por uma sequência de negativas na qual acontece o abandono da condição submissa “não peço mais licença”, “não lambo as botas dos meus carcereiros”, “não aceito lavar os banheiros” e “não vou discutir”.

A imagem de condomínio antes construída sob a perspectiva da proteção e do medo, coloca-se, agora, como espaço aberto e de presença plena, sem muros. Não obstante, o sujeito poético, neste ponto, reivindica a posse e o pleno domínio dessa propriedade “Esse é o meu condomínio: não alugo / pra terceiros”. Nesse poema, é interessante observar como o poeta elabora a partir da metáfora animal e territorial uma reivindicação à autonomia dos corpos.

Por último, o poema “Vertigem” elabora a imagem de uma coletividade que tem as batalhas como premissa de vida.

Vertigem

2010

Somos todos cortados,
mal cicatrizados.
Cicatrizes na carto/coreografia
profana dos corpos inventados.

Aceitamos os machucados, cicatrizes
 são despojos úteis na batalha
 contra o fatalismo.
 Esperando mais cortes, jogamos,
 dançamos, trepamos e dormimos
 na beira do abismo.

(Almeida, 2018, p. 101)

Trata-se de um poema escrito em uma única estrofe de 10 versos livres. Estruturalmente o poema é construído simulando movimento pela disposição de seus versos na página. A ideia de vertigem prevista no título desde a página se manifesta. O poema se inscreve no universo das batalhas e das cicatrizes. Leio esse poema como uma ode às cicatrizes, pois que são as memórias das batalhas. A voz que fala no poema insere-se na coletividade visto adotar a 3ª pessoa do plural. Essa coletividade já nos é apresentada na dedicatória do livro, “às pessoas trans”.

“Somos todos cortados,
 mal cicatrizados.
 Cicatrizes na carto/coreografia
 profana dos corpos inventados.”

Estar cortado e mal cicatrizado, nestes versos, sinaliza não só os processos cirúrgicos pelos quais esses corpos se submetem, os cortes e cicatrizes também simbolizam as diversas violências que atravessam sistematicamente as corporalidades trans. Esses cortes também são aberturas na alma. Neste poema, as corporalidades são resultado de uma “carto/coreografia profana”, um processo de delineamento e luta pela autonomia desses corpos. Profanar é retirar de algo o seu status de sagrado e intocável. Na batalha que se trava, as cicatrizes são motivo de orgulho e não apenas marcas da violência sofrida. Conforme aponta o sujeito poético “são despojos úteis da batalha”.

Os versos finais anunciam a ausência do temor, além da coragem e disposição para a luta. Essa coletividade inscrita na voz do sujeito poético rejeita qualquer pensamento ou atitude fatalista.

“Esperando mais cortes, jogamos,
dançamos, trepamos e dormimos
na beira do abismo.”

Utilizando-se do recurso da enumeração, o poeta visa demonstrar tudo quanto ainda se pode fazer mesmo diante do risco iminente de mais uma batalha.

4.4 Bruno Santana: o poeta do amor e da liberdade

Bruno Santana é um homem trans negro soteropolitano, professor, ativista, pesquisador e poeta. Atua nos coletivos *De trans pra frente* e no *Transbatukada*. Os poemas de Bruno Santana aqui analisados compõem o livro *Amar Devagarinho* (2018). A apresentação da obra é feita por Tito Carvalhal, também poeta e amigo, pessoa transmasculina muito próxima de Santana. Nesta, Carvalhal o define como “poeta dos encontros”, “dos abraços e da saudade”. Além disso, pontua que a poesia de Bruno “nasce do chão” sendo “raiz que alimenta a vida”.

Com essas definições, situo a poesia de Bruno Santana como um traçado lírico que se desenvolve a partir dos afetos que perpassam a relação entre amigos, familiares e a comunidade LGBTQIA+. Defino a poética de Santana em três tópicos sendo eles: o lirismo amoroso, poéticas do cotidiano e os poemas sociais. A utilização de imagens relacionadas aos elementos da natureza e a relação harmoniosa do eu-lírico com esta é o que define, de certa forma, os contornos da assinatura poética de Bruno Santana. Em grande parte dos poemas gravita um campo semântico povoado por palavras como: natureza, paz, flores, árvores, céu, vento, luz, pôr do sol, chão, manhãs, verão, praia, criaturas marinhas, rio, casulo, brisa, asas, tarde, anoitece, banho de sol, mar azul, porto, cabelos ao vento, mar, jardins, estrelas, nuvens, cheiro de primavera, dias frios, oceano sem porto e pés descalços. Por outro lado, há uma vertente da escrita de Bruno Santana que o localiza como poeta das lutas pela liberdade dos corpos. Nesta tese, escolhi verticalizar as leituras dos poemas em que a pauta das reivindicações da comunidade transmasculina estivesse em evidência.

VIII

Quando nascemos

somos corpo.
Sou corpo.
Nada em mim
está definido ...
Posso ser de todas
Formas.
De todos os jeitos.
Todo dia acordo
e descubro uma
coisa nova em mim:
Pelos, voz ... Músculos.
Sensações!
Neste corpo
Não tem certo
nem errado
Porque sou Corpo.
E sou todo
Feito de Amor.
Sinto.
Tenho voz
Tenho olhos,
Tenho história,
E luto.
Sou um corpo
que fala ...
Sou um corpo
que sente.
Mas também
Um corpo que toca.
Quem dera fosse
Um corpo compreendido,
Para além do que
escolheram pra mim.
Me deram roupas,
Me deram sonhos,
Me deram nome.
Só não me deram
a liberdade de escolher
Ser.
Sou um corpo

que guarda marcas.
As marcas
Da sua ignorância.
Do seu preconceito
E intolerância.
Sou um corpo
ligado a outros corpos.
Os corpos
que foram silenciados
pelo tempo
Pela violência,
Ou pela morte.
Sou um corpo e existo.
Resisto.
Tudo em
Mim é luta.
Sou um corpo
em construção,
Que se desconstrói
para se reconstruir.
Cadê a liberdade
deste corpo?
Eu queria todas as cores ...
Mas só me deram o Rosa.
Eu queria todos os brinquedos ...
Mas me deram apenas
bonecas.
Eu queria voar ...
Queria ser o SuperHomem ...
Mas me bateram
e cortaram minhas
asas.
Mas ainda existo.
Ainda sonho
com cores e brinquedos,
onde todxs poderão
compartilhar sem receios
e medos.
Sonho com
dias melhores ...

Onde todas as pessoas
Serão livres para Ser
O que quiserem ser.

(Santana, 2018, p. 21-23)

O poema “VIII” possui 84 versos projetados em apenas uma estrofe. Os versos apresentam tamanhos variados. Neste poema não há presença de rimas. A expressão sonora do poema se manifesta em sons e expressões que se repetem com frequência. As aliterações e os processos de encadeamento ao longo do fraseio poético são algumas dessas formas. O ritmo do poema é expressivo e vivo, sobretudo pela configuração dos versos em períodos curtos. Gráficamente, o poema se orienta como uma grande e estreita faixa que recobre três páginas do livro. A temática do poema é a liberdade de expressão e de gênero. O corpo é descrito apenas como materialidade orgânica, meio físico sob o qual a subjetividade viva e pulsante se expressa.

“Quando nascemos

sc s

somos corpo.

s s

Sou corpo.

s

Nada em mim

está definido ...

s

Posso ser de todas

ss s s

Formas.” [...]

f s

Pelos, voz ... Músculos.

s z s s

Sensações!

S s ç s

A característica cambiante do corpo se expressa sonoramente pela recorrência das sibilantes “s”, “f”, “z”. O efeito de deslizamento promovido pela pronúncia desses fonemas sugere a sensação de liberdade e fluidez reivindicadas.

O corpo reivindicado no poema não se quer preso a uma verdade biológica do sexo ou perpassado por concepções moralizantes e ideológicas. O corpo pretende ser vida que pulsa em afeto.

“Neste corpo
Não tem certo
nem errado
Porque sou Corpo.
E sou todo
Feito de Amor.”

Este corpo apresentado também é gesto de resistência. O sujeito poético é consciente de seu lugar no mundo e de seu passado histórico.

“Sinto.
Tenho voz
Tenho olhos,
Tenho história,
E luto.”

O verbo “ter”, no presente “tenho”, representa a certeza da voz que fala no poema. O corpo do qual fala essa voz é um corpo político e atravessado por afetos. “Sou um corpo/ que sente,/ Mas também/ Um corpo que toca.” Na sequência, o poeta expressa, entretanto, as diversas formas pelas quais esse corpo, desde tenra idade, foi silenciado e ignorado.

“**Me deram** roupas,
Me deram sonhos,
Me deram nome.
Só não me deram
a liberdade de escolher
Ser.”

A imposição de formas de ser é marcada pela repetição da locução de encadeamento “me deram” complementada pela disposição sequencial dos substantivos “roupas”, “sonhos”, “nome”. Esse procedimento acaba por transmitir o excesso de expectativas que serão frustradas na sequência.

A quebra de expectativas é preconizada no verso pela junção da partícula “só”, atuando como adversativa, associada à forma negativa da locução de encadeamento “Só não me deram”. Essa construção é sugestiva por revelar a simplicidade do desejo do sujeito poético: a liberdade de escolher / ser.

O poema também expressa a consciência de coletividade do sujeito poético. Ele demonstra que os processos de constituição de sua identidade não se deram de forma isolada, mas perpassados pelas experiências e vivências dos seus pares.

“Sou **um corpo**
ligado a **outros corpos**.
Os corpos
que foram silenciados
pelo tempo
Pela violência,
Ou **pela** morte.”

Essa consciência de coletividade se dá por um trabalho de sobreposição de imagens e pelo plano sonoro. A reincidência das expressões “um corpo”, “outros corpos”, “os corpos” parece exprimir imagetivamente a presentificação da diversidade e ao mesmo tempo da complementaridade dos corpos. Anaforicamente, a repetição da partícula prepositiva “pelo” seguida dos substantivos abstratos “tempo”, “violência” e “morte” demonstra como o princípio de liberdade e os processos de apagamento dos sujeitos podem operar de modo silencioso.

Por fim, o poema promove um manifesto em defesa da liberdade de todos os corpos. O poeta demonstra como a liberdade parece ser cooptada desde a infância do ser em detrimento da expectativa social da família e da sociedade.

“**Eu queria** todas as cores ...

Mas só me deram o Rosa.
Eu queria todos os brinquedos ...
 Mas me deram apenas
 bonecas.
Eu queria voar ...
 Queria ser o SuperHomem ...
 Mas me bateram
 e cortaram minhas
 asas.”

A liberdade nesse trecho é metaforizada na imagem animal do pássaro. A castração dos desejos é imagetivamente trabalhada como a perda da possibilidade de voar. A partir da repetição da locução de encadeamento “Eu queria” associada a conjunção adversativa “mas”, o poeta descreve as diversas maneiras pelas quais os desejos desse corpo foram frustrados. O encerramento do poema, todavia, não se dá em um tom resignatório. O sujeito poético, mesmo diante das adversidades enfrentadas, se mostra esperançoso. “Mas ainda existo/ Ainda sonho”.

Esse elogio à liberdade é, de igual modo, expressivo no poema “XXXII” abaixo analisado.

XXXII

Poética Deles
 Liberdade pra que?
 Liberdade pra quem?
 Pra ser ...
 E estar no mundo
 Da maneira que quisermos.
 Pra amar,
 E vestir a roupa que nos convir.
 Pra poder pensar
 E repensar nossas masculinidadeS.
 Sigamos,
 Existindo ...
 Resistindo,
 A tudo que nos foi dado como norma.
 Que sejamos livres,
 Despídos de rótulos,

De estereótipos,
 Fora das caixas Cis-temáticas
 Que aprisionam nossos corpos,
 Roubando-nos a “humanidade” ...
 E o direito de ser.
 O que constrói a tua masculinidade?
 O que te faz homem agora?
 Que estes corpos que somos
 Possam transitar como Desejarem.
 Por todas as ruas,
 Esquinas e lugares.
 Que nossas Trans-masculinidadeS
 Tão plurais
 E tão Sensíveis,
 Legitimem nossas existências,
 Corroídas pelo cis-tema.
 Homens de todxs as formas,
 Tamanhos e jeitos ...
 MasculinidadeS Mutantes
 E contra-hegemônicas,
 Seguem na luta,
 Contra o machismo.
 Quem constrói tua masculinidade?
 O que te faz homem agora?

(Santana, 2018, p.50-51)

Neste poema, a defesa da liberdade dos corpos é a temática nuclear. Orbitando ao redor desta está a proposição de formas de masculinidades diversas. O poema está construído em apenas uma estrofe de 40 versos. Nestes, verifica-se a presença de rima irregular. Alguns versos rimam, outros não. Os efeitos sonoros mais expressivos do poema são gerados por aliterações e anáforas. Estas aparecem, sobretudo, projetadas em sentenças interrogativas.

Devido à grande variação entre versos curtos e versos longos, o ritmo do poema apresenta-se bem fragmentado. O tom é o da oratória. O sujeito lírico se manifesta em defesa da liberdade de expressão das identidades transmasculinas em sua diversidade. Na primeira parte, o poema explicita o tipo de liberdade reivindicada. À pergunta retórica “Liberdade pra que? /Liberdade pra quem?”, segue uma sequência de ações, por vezes, privadas a essa coletividade: “ser”, “estar”, “amar”, “vestir”.

O sujeito poético reivindica, para além disso, a liberdade de “pensar” e “repensar” as “nossas masculinidadeS”. O destaque dado à letra “S” grafando-a em caixa alta expressa a existência de várias formas de masculinidade. O “eu” poético se integra na coletividade para a qual fala. A presença das expressões “quisermos”, “nos convir”, “nossas masculinidades” autorizam a afirmação. O 11º verso expressa uma convocação para a luta contra as verdades impostas pela norma cisheteronormativa.

“Sigamos,
Existindo ...
Resistindo,
A tudo que nos foi dado como norma.”

Os versos curtos auxiliam a projeção sonora do tom declamatório. O gerúndio expresso nas formas verbais “Existindo ...” e “Resistindo” indica uma ação durativa que se realiza sem interrupção para a manutenção de um estado determinado. Contextualizando a luta da comunidade transmasculina contra as violências impostas, os silenciamentos e apagamentos de nossas memórias, o poema propõe um exercício contínuo de resiliência. A convocação é a um estado de permanente vigilância, afinal os direitos conquistados não estão para sempre garantidos.

Do verso 15 ao 21, o poeta explica aos seus pares o motivo do gesto de resistência: a garantia da liberdade plena sobre seus corpos.

“Que sejamos livres,
s s l s
Despidos de rótulos,
s s l s
De estereótipos,
t t
Fora das caixas Cis-temáticas
s s s t t s
Que aprisionam nossos corpos,
ss s s
Roubando-nos a “humanidade” ...

d s d d
 E o direito de ser.”
 d t s

A recorrência das consoantes sibilantes “s” e das líquidas “l” nos dois primeiros versos do excerto ajudam a exprimir a sensação de liberdade e fluidez. As consoantes sibilantes e líquidas apontadas, esbatidas pelas explosivas “t” e “d” orientam a ideia de choque entre o desejo da liberdade e do travamento ou impossibilidade em alcançá-la. A exploração do sentido de liberdade, nesse caso, se dá no plano filosófico/existencial e no plano sonoro, mediante o trabalho com as aliterações.

O segundo movimento do poema inicia-se no 22º verso. A segunda parte problematiza a construção da masculinidade em corpos transmasculinos. Essa parte inicia-se com a expressão interrogativa “O que constrói a tua masculinidade?” e finaliza com a indagação “Quem constrói a tua masculinidade?”. Essa mudança de orientação da pergunta, sugere que ao longo dos versos existirá um processo de conscientização dos interlocutores sobre formas pré-concebidas de expressão masculina e que essas formas, sobretudo as que se inscrevem sob o signo da opressão e da violência, não precisam necessariamente ser contempladas na afirmação de sua identidade.

Nesse momento, todo o esforço da voz poética se dá no sentido de legitimar formas de masculinidades contra hegemônicas, como nas masculinidades negras, as femininas e as transmasculinaS. Todas essas formas são construídas dissociadas da ideia de poder e privilégio presentes no modelo patriarcal branco. Na estrutura patriarcal, o falocentrismo manifesta a crença do falo como signo de poder.

O poema, por essa razão, expressa o incentivo à visibilidade de todas as formas de corporalidades. Sobretudo, há um chamado à autonomia destes.

“Que estes corpos que somos
 Possam transitar como Desejarem.
 Por todas as ruas,
 Esquinas e lugares.”

No 25º verso, a ideia de liberdade aparece inscrita na ação de “transitar”. Esta evidencia tanto o ato de se movimentar pelas “ruas”, “esquinas”, “lugares”, como o atravessamento entre

gêneros. Na sequência, o poema revela o público destinatário da mensagem contida nestes versos:

“Que nossas Trans-masculinidadeS
Tão plurais
E tão Sensíveis,
Legitimem nossas existências,
Corroídas pelo cis-tema.”

O trecho enobrece as qualidades das “Trans-masculinidades” em detrimento daquela expressada dentro das “caixas Cis-temáticas”. A pluralidade de expressões de gênero e a marca da sensibilidade são características contrapostas ao machismo, à violência, à misoginia percebidas, por vezes, como únicas formas de construção da masculinidade. Desse modo, o chamado é dirigido à diversidade:

“Homens de todxs as formas,
Tamanhos e jeitos ...
MasculinidadeS Mutantes
E contra-hegemônicas,
Seguem na luta,
Contra o machismo.”

Após uma longa exposição sobre as formas de construção social de masculinidade, a voz poética encaminha o fecho de sua discussão. Convencida de que tem a adesão de suas ideias pelo interlocutor, agora, atribui responsabilidade ao sujeito em seu processo de construção enquanto homem “Quem constrói tua masculinidade?”.

4.5 A poética do estilhaço e da asfixia: uma leitura da poesia de Esteban Rodrigues

Do legado de poetas que despontam na cena da literatura de autoria transmasculina, em meio ao breve cenário apresentado anteriormente, ressalta-se o nome de Esteban Rodrigues. Esteban é homem trans, negro, poeta, professor, pesquisador da área de gênero e sexualidades, acadêmico da área das Letras e natural de Salvador, Bahia. Entre as suas produções mais

expressivas na poesia destacam-se *Sal a gosto* (2018) e o recente *Com mãos atadas e como quem pisa em ovos* (2021).

Entre seus trabalhos constam, ademais, publicações esparsas como, por exemplo, estudo sobre a poesia de Kika Sena publicado em 2020 na *Revista Estudos Transviados*, além da publicação de poemas na revista *Ruído Manifesto* em que também contribui na coluna Ogiva Transpoética desde 2021. Possui participação na coletânea *Poemas de Amor e Guerra* (2021), na coletânea *Corpos transitórios: narrativas transmasculinas* (2021) com um conto-homenagem ao dançarino e modelo transmasculino Demétrio Campos e na recente obra *Transmasculinidades Negras: narrativas plurais em primeira pessoa* (2021).

A apresentação do poeta evidencia uma voz no cenário político e cultural das transmasculinidades de produção profícua em diferentes frentes: poesia, produção contista, crítica e social. Nesse ínterim, observa-se um sujeito que se move na construção de um legado cultural de uma comunidade que esteve por tanto tempo invisibilizada. Ao construir a sua obra constituída pela multiplicidade de agenciamentos, Esteban Rodrigues também contribui para a disseminação de saberes e produções artísticas de seus pares. O trabalho do poeta caminha, destarte, ao lado do trabalho com o coletivo, o que mostra como a comunidade transmasculina vem construindo a base de uma nova forma de agir e pensar.

Os poemas aqui analisados compõem o livro de estreia do poeta: *Sal a gosto* (2018). A apresentação do livro é feita por Thiago Uchôa que já antecipa ao leitor “- até hoje, não consegui sair inteiro de nada que ele escreveu. Nem uma vez”. Uchôa aponta a “honestidade” e a “franqueza” como traços principais dessa poesia, sendo estes responsáveis por produzir uma espécie de “arrebato”. Segundo ele, o poeta é capaz de criar, a partir de um cenário de micro e macro violências projetadas sobre pessoas trans, poemas que são como “feridas abertas”. Não obstante, esses poemas-feridas são acompanhados por uma “melodia que ele (o autor) dá à dor”, esta responsável por transformar a “inescapável realidade” em momentos graciosos. Adentrar ao universo de *Sal a gosto* (2018), assim como descreve Uchôa e eu não posso deixar de concordar, é uma “experiência bonita e dolorida”. A obra é dividida em duas partes, sendo a primeira com o maior número de poemas, sobretudo voltados à experiência subjetiva do sujeito lírico e sua relação com a vivência dissidente de gênero. A segunda parte, intitulada “para ela”, contém poemas dedicados à relação conflituosa que o sujeito poético vivencia com a mulher amada.

Ao navegar pelo livro, o leitor é movimentado o tempo todo entre dois polos, o do desespero e o da esperança. Esse jogo antitético produz um efeito de asfixia sustentado pelo uso constante de palavras como “choro”, “sufoco”, “desafogo”, “me calo”, “pedir socorro”, “suor”, “desespero”, “explodir”, “lágrimas”, “lutas”, “corpo pesado”, “acúmulo”, “fôlego”, “respire / não consigo respirar”. A obra é construída a partir de um universo semântico da negatividade. Isso pode ser observado pela preferência a um léxico melancólico povoado por palavras como “frio”, “peso do mundo”, “pecado”, “doentio”, “preconceitos”, “dor / dói”, “aberração”, “mentira”, “ferida aberta e magoada”, “perder”, “medos”, “traumas”, “monstro”, “sangue”, “noite”, “pedras e tapas”, “incolor”, “ofensa”, “vulnerável”, “fracasso”, “desarmonia”, “doloroso”, “autossabotagem”, “fraqueza”, etc.

Pode-se se dizer, ainda, que *Sal a gosto* (2018) se materializa como uma poética do estilhaço, uma vez que o sujeito lírico se mostra, em relação com a realidade, fragmentado. Prova dessa afirmação é a utilização de termos como “vazio”, “espaços em mim”, “catar os cacos”, “quebrar”, “partidos”, “explodiu”, “física atômica”, “rachaduras”, “colisão”, “caos”, “acidente”, “desintegro”, “dissipar”, “fim do mundo”, “rastros”. O corpo, na poesia de Esteban está em queda em velocidade de vertigem “passo no abismo”, “arrepio na espinha”, “mar engoliu”. O poeta vai dosando entre “amor” e “dor” a formulação de seus versos que emulam, também, a experiência de ser um corpo transmasculino na sociedade.

Ainda sobre isso, há uma imagem recorrente nos poemas que é a do “espelho”, sempre presente para ilustrar o fato de que o sujeito poético não se reconhece a partir dos signos que constrói a sua masculinidade e de que estes mesmos signos não são capturados no seio social onde transita. É possível dizer que a imagem do “espelho” exerce esse papel semântico de mostrar como a falta de representação é nociva às pessoas transmasculinas, uma vez que não se ver reconhecido em nenhuma coletividade faz com que este corpo seja interpretado como um corpo estranho, invasivo, desconectado do sujeito que o tem.

Para esta seção da tese, selecionei dois poemas de Esteban Rodrigues para uma análise mais detida, considerando a forma como o poeta maneja os recursos de linguagem para construir sentidos a partir da vivência dissidente e sua relação com o outro e com o mundo. A partir destes poemas, demonstro como todos os elementos citados acima se unem para a construção de uma espécie de poética da asfixia.

hoje eu chorei até vomitar

todas as palavras que me impregnam
como vírus no sistema

eu chorei até vomitar
e não consegui olhar o reflexo
dos meus olhos castanhos

olhos que eram paz
hoje foram guerra e eu perdi

e tenho perdido a ponto de chorar
até vomitar
perdido nos vários caminhos
que andei e desisti:

em cada canto eu ouvia aquela voz que não gritava
mas sussurrava e isso era
absurdamente
mais desesperador

cada sussurro, cada passo no abismo
era mais uma chance de nunca mais ser:
mas continuo sendo e
em silêncio
me pergunto o quanto de vazio
e quantos espaços há em mim:
e em silêncio sei a resposta

silêncio é vazio ou espaço?
e quanto espaço estive disposto a dar
para não ser só vazio

eu sinto o filin da dor sobrevoando
o âmago do que chamo de alma - tão quebrada

eu cato os cacos durante a noite
para que eles possam ser quebrados
ao decorrer do dia
e tudo pesa demais aos vinte anos e tantas dores

mas eu não sou um monstro

eu sinto que em alguma hora
uma nova galáxia vai ser descoberta e eu vou explodir:
e ninguém conseguiria explicar

então eu sinto pelo todo (e por tanto!)
e me faço chorar - até vomitar
renasço e amanhã juntarei os mesmos cacos
já partidos e já colados e já cansados

e eu percebi que eu não sou um monstro,
mas tenho a força de um
após vinte anos e tantos medos
tantos traumas
tantos pesos

eu estou aqui quando todos teriam desistido
eu estou aqui e já desisti tanto: menos de mim

(Rodrigues, 2018, p. 11-12)

O poema é composto em 13 estrofes de versos irregulares. Estes são livres e de extensões variadas ao longo de todo o poema. Uma das características do trabalho de Esteban Rodrigues é que os títulos já são o primeiro verso dos poemas. Nesse sentido, diferentemente dos demais trabalhos analisados, o leitor de Esteban adentra os poemas desprovido de uma possível chave de leitura que o título possa vir a sugerir. Os poemas se organizam como encenações de variados monólogos. A primeira pessoa do discurso é a marca de grande parte de seus poemas. Nesse poema, a atmosfera de desespero e dor é construída a partir da estrutura de encadeamento.

“hoje eu chorei até vomitar
todas as palavras que me impregnam
como vírus no sistema

eu chorei até vomitar
e não consegui olhar o reflexo

dos meus olhos castanhos”

Perceba que a expressão sonora do poema se dá por um movimento ondulatório dos versos. Essa ondulação na frase é alcançada pela repetição da locução encadeadora “eu chorei até vomitar”. O poema conduz uma trama narrativa em que um sujeito se vê em dissonância com a sua própria vida. O choro se faz como uma ação que visa a purificação. Com o peso de uma alma alquebrada ele se vê caminhando no abismo. As antíteses “guerra” e “paz”, contidas nos versos 7 e 8, projetam um ambiente de tensão.

As lutas travadas se revelam em perdas: “e tenho perdido a ponto de chorar / até vomitar”. Novamente, a experiência da dor e da perda é enovelada pela estrutura encadeadora condutora do ritmo do poema. O sujeito poético conduz uma reflexão acerca dos significados contidos na ideia de “solidão” e do “espaço vazio”. A exploração de uma atmosfera angustiante e sussurrante é alcançada via aliteração:

“cada sussurro, cada passo no abismo

s ss ss s

era mais uma chance de nunca mais ser:

s ss

mas continuo sendo e

s s

em silêncio”

s

Uma espécie de “vassalagem tônica” se realiza na estrofe, sobretudo após a inserção da palavra “sussurro” no verso. A partir dela é instaurada uma homofonia construída a partir da repetição da consoante sibilante “s”. A provocação realizada no excerto acima revela os anseios de alguém que vai em busca de seu verdadeiro “eu”, mas não está amparado por nenhum tipo de certeza sobre os passos que dá. Um impasse se revela entre o medo e o desejo no qual o desejo exerce força sobrecomum.

“me pergunto o **quanto** de vazio

e **quantos** espaços há em mim: [...]

[...] e **quanto** espaço estive disposto a dar
para não ser só vazio”

Uma série de indagações toma conta da consciência do sujeito poético que busca saber diferenciar “espaços” de “vazio”. Enquanto “vazio” revela-se como o sentimento de incompletude do sujeito, o “espaço” diz da distância, do afastamento, da segregação por vezes imposta na interação entre este e outros corpos. O processo de encadeamento gerado pela repetição das palavras “quanto”, “quantos”, “quanto” expressa rítmica e sonoramente o sentimento da dúvida.

O sentimento de dúvida e a presença da dor perpassam a alma do eu poético “tão quebrada”.

“eu cato os cacos durante a noite
c c t t
para que eles possam ser quebrados
q br
ao decorrer do dia”
c

Essa existência se dá como constantemente estilhaçada. A apropriação do par antitético “noite/dia” nesse trecho provoca o tensionamento da frase poética, mas também faz sugerir um movimento desgastante. O poeta explora o plano expressivo sonoro das palavras utilizando aliterações constantes na repetição da consoante oclusiva velar “c”, esbatidas pela repetição da consoante surda “t”.

No 34º verso do poema, uma afirmação contundente revela o motivo da aflição que perpassa a existência desse sujeito: “mas eu não sou um monstro”. A negativa expressa a revolta por ser tratado com diferença. Na sequência, a 10ª estrofe desse poema demonstra a hesitação do sujeito poético frente ao acúmulo de sentimentos que está a experienciar:

“eu sinto que em alguma hora
uma nova galáxia vai ser descoberta e eu vou explodir:
e ninguém conseguiria explicar”

A imagem da explosão expressa a incapacidade de continuar inteiro frente às constantes forças que o atravessam em vida. A metáfora espacial parece sugerir a descoberta de uma nova possibilidade de vida. A destruição, nesse sentido, aparece como forma de vida. Na 11ª estrofe, o poema retoma a sequência encadeadora que mantém a atmosfera constritiva e asfíxiante desse poema:

“então eu sinto pelo todo (e por tanto!)
e me faço **chorar - até vomitar**
renasço e amanhã juntarei os mesmos cacos
já partidos e **já** colados e **já** cansados”

A manutenção da sensação angustiante do poema se dá pelo uso recorrente das anáforas e dos processos de encadeamento. Para além da reincidência da locução encadeadora “chorar até vomitar”, o verso final dessa estrofe repete o advérbio de tempo “já” por três vezes. Uma vez que esse advérbio comunica que uma ação foi completada, a sua presença reiterada na frase comunica uma experiência exaustiva.

A 12ª estrofe reforça a negativa “e eu percebi que não sou um monstro,/ mas tenho a força de um”. Agora, no entanto, o sujeito poético não só realiza a negação do papel de monstruosidade, mas por meio de um *enjambement* leva a frase poética a um registro positivo. A noção de monstruosidade é subvertida e dela retira-se uma qualidade, a sua força sobre-humana. Da apropriação da força monstruosa, a sobrevivência.

“mas tenho a força de um
após vinte anos e **tantos** medos (~_)
1 2 3
tan/tos/ trau/mas (~_) (~_)
1 2 3
tan/tos/ pe/sos” (~_) (~_)

Verifica-se que o final dessa estrofe, ao sofrer o encurtamento dos versos, ganha um ritmo mais rápido e vivo. O poeta realiza essa alteração rítmica em dois movimentos. O

primeiro se dá pela repetição do advérbio de intensidade “tanto” pelos versos. O segundo movimento é percebido pela construção intencional de uma regularidade métrica presente na leitura das expressões “tantos medos”, “tantos traumas”, “tantos pesos”. A leitura dessas expressões se configura em um ritmo de andamento trocaico. O troqueu é um pé métrico formado por uma sílaba forte, seguida de uma sílaba fraca (~_). Esse movimento além de oferecer um dinamismo ao fraseio poético, aproxima os versos do ritmo natural da fala.

Por fim, o dístico final do poema aponta a capacidade de perseverança do sujeito poético. Embora descreva o universo tumultuado de sua existência e demonstre certo cansaço, ele se recusa a desistir de si mesmo.

“eu estou aqui quando todos teriam desistido
eu estou aqui e já desisti tanto: menos de mim”

A anáfora configurada pela repetição das locuções “eu estou aqui” neste dístico final, agora, presta-se a outro sentido. A ordem direta (sujeito + verbo + complemento) dessa locução visa uma comunicação objetiva. A voz que fala no poema recusa-se a desistir. O poema expressa um apelo pela vida, em detrimento da morte.

Na sequência, o poema “eu me condeno ao pensar” elabora a experiência de uma contínua invisibilização de identidades transmasculinas. As mais diversas percepções sobre esse corpo são reveladas como em voz-off por meio de frases clichês e lugares comuns ouvidos pelo sujeito poético.

eu me condeno ao pensar que posso não ser um homem de verdade, quando tanta gente me mostra cada detalhe de que não sou.
 é desesperador estar em um mundo onde seu corpo diz mais sobre você do que a sua boca. “e que boca gostosa”, eu ouvi.

eu me condeno ao chorar no canto do quarto pensando naquela mulher que disse sentir atração por mim só por eu ter um corpo de outra mulher e ser algo novo em sua vida. “era só curiosidade, moço, mas você tem um corpo muito bonito”, eu ouvi.

eu me condeno ao cogitar desistência por causa do peso que é ter que provar quem eu sou todas as horas de todos os dias para tentar

ser aceito num ambiente. “não podemos te chamar pelo nome que você quer, mas te respeitamos”, eu ouvi.

eu me condeno por me anular do mundo ao invés de tentar mostrar a ele que não foi escolha e não é azar, não é digno de pena, não é absurdo. “é bem invasivo, pra quê ferir o corpo assim, sendo que você pode só se aceitar como nasceu”, eu ouvi.

eu me condeno por sempre dar ouvidos. e me condeno por me condenar todas as vezes. é um ciclo doloroso e dolorido. é nesse espaço que não sei até onde posso ir pra não ferir os valores de outrem, é nesse espaço que não sei se o tesão é no corpo do homem que eu sou ou no que aparenta outra mulher, é nesse espaço que minhas curvas são tão bruscas que me acidento em mim mesmo e me remendo.

(Rodrigues, 2018, p. 20)

Trata-se de um poema construído em 4 quartetos e 1 hepteto. As estrofes são feitas de versos longos e não há presença de rimas. A emissão sonora prolongada dos versos confere ao poema uma atmosfera dramática. O sujeito poético se comunica por meio de uma espécie de monólogo no qual ele expõe os vários tipos de violências sofridas e sua atitude de resignação diante delas.

Ao longo das estrofes, as várias cenas resgatadas pela memória de um passado traumático vão sendo reelaboradas pelo sujeito poético. A partir dessas memórias, o poema exprime a relação conflituosa de um corpo inconforme ao sistema binário de gênero no contexto de socialização. O poeta explora as contradições, os lugares comuns, os valores deturpados, as diversas formas de violência e dominação dessas corporeidades e o fetichismo. O tom adotado no poema é o da revolta e o da autoafirmação.

Todo o poema se desenrola através de uma estrutura de encadeamento. Todas as estrofes do poema são iniciadas pela locução de encadeamento “eu me condeno”. As quatro estrofes iniciais apresentam, além desse recurso no início dos versos, uma locução de encadeamento final inscrito pela afirmação “eu ouvi”. Essa estrutura faz a linha narrativa do poema se movimentar entre o tempo presente e o tempo passado. É a partir desse jogo que as contradições

vão sendo descortinadas, as violências desmascaradas e a existência do sujeito poético reelaborada.

Já na primeira estrofe, o poeta expressa sua visão acerca da invisibilização de corpos transmasculinos, sobretudo desconsiderando seu gesto de auto identificação.

“eu me condeno ao pensar que posso não ser um homem de verdade, quando tanta gente me mostra cada detalhe de que não sou. é desesperador estar em um mundo onde seu corpo diz mais sobre você do que a sua boca. “e que boca gostosa”, eu ouvi.”

A invisibilização dessa trans identidade realiza-se a partir da afirmação de uma verdade biológica. A realidade do corpo antecede o senso de pertencimento do sujeito que parece estar condenado à sua configuração corporal. As quatro estrofes iniciais do poema trazem, por fim, um elemento surpresa caracterizado por cantadas, impressões, elogios e opiniões ouvidas durante sua vida. Nessa estrofe, ainda, é possível perceber que a imagem da “boca”, órgão do corpo destinado à fala, presta-se a duas significações. Do ponto de vista cisheteronormativo, ela simboliza a fetichização desse corpo, pelo olhar do sujeito poético, a sua autoidentificação e autonomia.

Na segunda estrofe, o poema realiza o dismantelamento de uma espécie de atitude solidária entre pessoas que tiveram uma socialização feminina. No contexto do poema, a mulher aparentemente cisgênera e homo ou bissexual opera o completo apagamento da identidade dissidente do eu poético. Para ela, o contato com aquele corpo oferece, apenas, uma possibilidade de explorar sua curiosidade, “era só curiosidade, moço, mas você tem um corpo muito bonito”.

É importante notar, ao correr do poema, a utilização de um registro de linguagem coloquial para as frases ouvidas durante a interação social. Essa abordagem confere ao poema um lastro de realidade. O tom informal adotado faz adensar o nível trivial das falas no contexto de interação entre pessoas cis e trans.

No terceiro quarteto, o poema explora as dificuldades encontradas pelo sujeito quando no momento de se identificar socialmente.

“eu me condeno ao cogitar desistência por causa do peso que é ter que provar quem eu sou **todas** as horas de **todos** os dias para tentar ser aceito num ambiente. “não podemos te chamar pelo nome que você quer, mas te respeitamos”, eu ouvi.”

Nesses versos, encontra-se explícita a problemática do uso do nome social pelas pessoas trans. Embora previsto em lei, a jurisdição que nos contempla enquanto identidades parece permanentemente auto tutelada pela moralidade cisgênera. O cansaço de ter que provar, incessantemente, sua existência é expresso pela reiteração do pronome indefinido “todos(as)”:

“todas as horas de todos os dias”.

t d s s s t d s s s

Perceba que o excerto destacado trabalha o recurso da aliteração para conferir ao poema duas camadas de significados. A repetição da consoante explosiva “t”, ainda com o reforço homofônico da explosiva “d” sugerem um valor expressivo de travamento do verso. Essa construção faz sugerir uma sensação psicológica de contenção, obstrução. Tal sensação ressalta o cotidiano angustiante e burocrático no acesso a direitos básicos, como o do uso do nome social. Além disso, em uma segunda camada, o passar do tempo é sugerido pela repetição da sibilante “s”. Esta é responsável por exprimir o movimento do passar das horas.

A quarta estrofe elabora a percepção da cisgeneridade de que a condição trans é uma escolha, uma espécie de azar ou uma lástima. O poema demonstra como o corpo é visto sob o viés de uma espécie de sacralização.

“eu me condeno por me anular do mundo ao invés de tentar mostrar a ele que não foi escolha e não é azar, não é digno de pena, não é absurdo. “é bem invasivo, pra quê ferir o corpo assim, sendo que você pode só se aceitar como nasceu”, eu ouvi.”

O corpo trans é expresso como condenado à sua condição biológica, uma realidade inalterável. O desejo de qualquer intervenção cirúrgica na busca de alcançar a autoestima está

sempre associado ao pecado e a dilaceração dos corpos. Por vezes, a inadequação entre mente e corpo presta-se ao sentimento de pena das pessoas que acreditam que a felicidade plena desses sujeitos não poderá ser alcançada.

A quinta e última estrofe funciona como uma síntese de toda a história narrada pelos versos. Ainda sob essa perspectiva circular e reiterativa dos versos, o poema explora a realidade denunciada por meio de um momento reflexivo do sujeito poético.

“eu me condeno por sempre dar ouvidos. e **me condeno** por **me condenar** todas as vezes. é um ciclo **doloroso e dolorido**. **é nesse espaço** que não sei até onde posso ir pra não ferir os valores de outrem, **é nesse espaço** que não sei se o tesão é no corpo do homem que eu sou ou no que aparenta outra mulher, **é nesse espaço** que minhas curvas são tão bruscas que me acidento em mim mesmo e me remendo.”

Perceba que o poeta sustenta a atmosfera angustiante e vertiginosa do poema pela incidência das locuções de encadeamento “eu me condeno”, “me condeno”, “me condenar”, “doloroso e dolorido”, e “é nesse espaço” repetida por três vezes na estrofe final. O sujeito poético expressa suas percepções sobre a ideia de respeito e reciprocidade nas relações e sobre a constante presença do fetiche e curiosidade presentes na vivência desses corpos.

A imagem da “curva” é trabalhada, por fim, em via de mão dupla. As curvas dizem, aqui, não apenas sobre a feminilidade biológica, mas também da sinuosidade do seu caminho. Essas duas realidades fundem-se em uma só, provocando o acidente do sujeito poético. A experiência deste, em suma, é marcada pelos remendos.

Dando seguimento a essa pesquisa, abordo dois poetas transmasculinos brasileiros contemporâneos que tem como premissa dos seus trabalhos a poesia conectada à performance. O par corpo/voz é, em razão disso, parte importante do que constitui as dicções desses autores. Início esse processo na seção 4.6, analisando a poesia de Téo Martins / Preto Téo.

4.6 *EP* de Téo Martins (Preto Téo): A poesia que não cabe nos livros

Preto Téo (Teodoro Martins / Téo Martins) é poeta e ator de São Paulo (SP) vinculado ao Slam Marginália, espaço de batalhas de rimas construído por e para corpos trans, travestis e não-binários. Téo publicou alguns poemas na *Antologia Trans* (2017), participou da antologia *Textes à lire à voix haute* (2022), organizado pelo *Collectif Brasa*, traduzido para o francês e reuniu alguns de seus escritos para compor o seu primeiro livro *EP* (2018) pela Padê Editorial.

Preto Téo é o poeta do slam, da batalha de poesia falada. A sua dicção poética tem um ritmo muito próprio, pois que ambientada nas dinâmicas do improviso inerentes ao espaço das batalhas. Conforme os versos produzidos pelo próprio eu-lírico, “sobre não caber num teclado, numa folha / em porra nenhuma” (Martins, 2018, p. 11). Em entrevista ao site Ação Educativa, ele fala sobre sua relação com as palavras e dessa maneira descreve seu processo criativo: “Eu sou um conjunto de coisas que fogem das métricas. Se a métrica é branca, eu sou preto; se a métrica é cisgênera, eu sou trans; se a métrica é cristã, eu sou macumbeiro, não faz o menor sentido encaixar a minha poesia em alguma métrica, a não ser na ruptura dela”⁶⁸ Adiante, o poeta salienta como o par corpo / voz é importante para o seu processo criativo e expressivo: “Minha escrita tem muito do que eu vocalizo dentro do meu corpo, no meu gestual, tem muito do volume daquilo que eu tô pensando, mas a escrita não vai trazer o volume do grito que eu estou pensando”. Por essa razão, analisar a poesia de Preto Téo é compreendê-la a partir desse lugar, de sua energia, seu ritmo e temporalidade: o tempo do agora.

Na criação poética de Martins, a mesa de escritório é o chão da vida, os elementos que compõem a sua forma de habitar o mundo, os encontros e as potências que os atravessam, sejam elas potências positivas ou negativas. A poesia inscrita em *EP* (2018) é inquieta, pulsante, que não se dá a ler mediante o sossego de uma poltrona confortável.

O livro de Téo sintetiza muito das experiências de pessoas LGBTQIA+ quando na dinâmica do mercado cultural. Há um descompasso entre universos e fabulações que são requisitados pela cena cultural - e por editoras - e as potências das narrativas e representações dissidentes da norma de gênero. Esse descompasso se dá não pela inferioridade de autores e artistas LGBTQIA+, mas pela ausência de referências e conhecimento daqueles que detêm o poder de escolher o que será dado como foco de consumo. Muitas das produções

⁶⁸<https://acaoeducativa.org.br/eu-sou-um-conjunto-de-coisas-que-fogem-das-metricas-a-afirmacao-lirica-de-preto-teo/>

transmasculinas, por exemplo, são cooptadas por um mercado que as consome, mas não consegue compreender a profundidade / complexidade dos processos que fizeram aqueles objetos culturais se materializarem.

Observar, compreender e analisar esses processos é parte importante do que constitui dar visibilidade a essas produções. Percebo, em muitos momentos, o debate sobre gênero sobressaindo à compreensão do objeto estético de um modo geral. Fazer a leitura dessas produções apenas pelo viés da dissidência de gênero coloca o poeta / artista como um ente limitado em sua potencialidade criativa. Esse tipo de abordagem evidencia a mística de que um debate sobre a não cisheterossexualidade fosse tudo o que podemos construir enquanto sujeitos transmasculinos. Quando, diante de produções culturais e artísticas de pessoas transmasculinas devemos compreendê-las para além da militância de gênero e sexualidades. Até mesmo porque há poetas que conseguem manejar as palavras de um modo politicamente mais marcado e outros que conseguirão fazer esse movimento de forma mais delicada e nem por isso deixarão de ser revolucionários.

Nesta tese, analiso os poemas “7” e “8” do livro *EP* (2018) e apresento temas, imagens, reclames inerentes e decorrentes da escrita de Téo Martins.

8

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, faminta
Atrás de café
Quero tê-la de mãos dadas cruzando a 24 de maio
Quero dizer-lhe que não tenho um puto
Que eu não pago nem almoço
Nem Chivas no Bourbon Street
que sequer entrei
naquele espaço
com o meu próprio dinheiro
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
 São umas faxinas
 Uns freelas umas coisas assim
 E ela, indignada
 vai me perguntar
 porque isso importa
 Vai me questionar se toda travesti ocupa
 automaticamente
 o lugar de puta
 Na verdade era só pra ela saber de que
 Lado eu estou
 Era pra 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 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

(Martins, 2018, p. 22-23)

O poema “8” do livro *EP* (2018) é dividido em duas estrofes, sendo a primeira com 36 versos e a segunda com 18. Os versos do poema não obedecem a um metro regular. Há presença

majoritária de versos curtos e rimas irregulares. É perceptível a estruturação das frases poéticas apoiada ao ritmo da fala cadenciada, própria das batalhas de poesia falada. Desse modo, para tirar maior proveito da interpretação deste poema, irei considerar a possibilidade de leitura em voz alta, o par corpo/voz. Nesta análise, ensaio possibilidades interpretativas colocando o meu próprio corpo como mediador dos sentidos transmitidos. Ainda sobre o plano estrutural do poema, verifico a intensificação das emoções pelo uso das anáforas. O ritmo do poema é vivo e não linear como os fraseios do jazz. O movimento rítmico é resultado da confluência entre o tom de oratória e o desenvolvimento de expressividades sonoras.

O tema do poema é a admiração do sujeito poético pela mulher amada. Como nas antigas cantigas de amor dos trovadores, a voz que fala no poema “eu” se coloca em posição de vassalagem à mulher amada “Raquel Virgínia”. Preto Téo atualiza uma forma antiga de poesia e coloca como protagonistas da cena um casal transcitrado. No papel de vassalo, o sujeito poético enquanto transmasculinidade coloca-se inteiramente dedicado a cativar o amor de Raquel Virgínia.

O gesto cavaleiresco é a premissa do poema que desde os versos iniciais coloca a apresentação da mulher amada em primeiro plano. É ela quem ocupa o lugar de destaque no poema.

“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, faminta
Atrás de café [...]”

A figura de adoração do poema é Raquel Virgínia, mulher trans e cantora que povoa a imaginação do sujeito poético. Ele a deseja nas mais diversas situações cotidianas, admirando em sua amada até mesmo o “xuxu”, “sua voz”, a sua “mijadinha em pé”. Todos esses elementos recortados da identidade amada são reveladores de uma transição entre gêneros. Essa corporalidade cambiante entre os signos do masculino e do feminino se revela para o leitor com

naturalidade. A intensificação do desejo do sujeito poético se expressa pelo recurso anafórico, este efetua-se pela repetição do verbo querer no indicativo do presente “quero” ao longo do poema. O modo indicativo do verbo é responsável por transmitir o sentido da realidade e da certeza.

A companhia da mulher trans/travesti, nesse poema, é apresentada como sinônimo de orgulho “Quero tê-la de mãos dadas cruzando a 24 de maio”. Ao passo que eleva a condição de grandeza da amada, o sujeito poético coloca-se como inferior, desprovido de bens materiais e o que mais possa ser motivo de orgulho.

“Quero dizer-lhe que não tenho um puto
Que eu não pago nem almoço
Nem Chivas no Bourbon Street
que sequer entrei
naquele espaço
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
São umas faxinas
Uns freelas umas coisas assim [...]”

O poema recorre à repetição da conjunção explicativa “que” para promover um longo momento de justificação da inferioridade desse sujeito. O tom coloquial da linguagem inscrito nas expressões “não tenho um puto”, “que eu tenho trampado”, “uns freelas assim”, atuam no reforço à discrepância social dos personagens. Tal diferença de status ganha ainda mais densidade quando na menção do Bar *Bourbon Street* como cenário ideal para um encontro romântico do casal. O estabelecimento é conhecido por seu requinte e por já ter recebido atrações do jazz e do blues como Nina Simoni, B.B King e Ray Charles.

O ponto de virada no poema ocorre quando a mulher amada diz não se importar com o status social do companheiro. Esse momento aponta para um gesto de cumplicidade entre o par.

“E ela, indignada
 vai me perguntar
 porque isso importa
 Vai me questionar se toda travesti ocupa
 automaticamente
 o lugar de puta
 Na verdade era só pra ela saber de que
 Lado eu estou”

A ação da personagem visa desmontar imagens / percepções cristalizadas culturalmente acerca do dinheiro como mola propulsora de relações. Sobretudo, a passagem do poema acaba por quebrar o estereótipo construído de que a essas mulheres só restam os relacionamentos condicionados a pagamento de valores pelo uso de seus corpos. Nesse poema, as imagens não se prestam a uma interpretação ingênua e linear.

Embora recorra a uma linguagem simples, Preto Téo explora várias camadas de significados. Há na subjetividade do sujeito poético uma singeleza e uma inocência que se fazem revelar pela sinceridade com que se apresenta à mulher amada e ao leitor do poema. Ele é alguém que despido de qualquer recurso material, oferece seu coração e a si mesmo àquela que admira.

Na segunda parte do poema ou segunda estrofe, o sujeito poético, enfim, se apresenta. A partir da locução de encadeamento usada na primeira estrofe “eu quero”, ele gradativamente expõe sua identidade.

“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 livres os meus trejeitos
 afeminados
 O meu quadril largo [...]”

Os versos 1,2,3 e 4 da segunda estrofe revelam a identidade racial do sujeito e da mulher amada. Nos versos seguintes, 5, 6 e 7 a presença de seios e útero projeta na cena um corpo com caracteres biológicos femininos. Esse sujeito reivindica a possibilidade de liberdade com a parceira mesmo diante desses condicionantes. Na sequência, dos versos 8 a 12, tem-se a revelação de traços de feminilidade, como trejeitos, a voz fina e o quadril largo. Todas essas características conectadas ao signo da mulher biológica, no entanto, são colocadas em contradição em relação ao desejo e a autoidentificação desse sujeito.

“Eu quero ser o homem

1 2

Que **sou** (_ ~)

1 2 3

De **vagina** (_ _ ~)

1 2 3 4

No **pau**, /nas **mãos** (_ ~) / (_ ~)

1 2

No **corpo** (_ ~)

1 2 3 4 5

De **Raquel** / **Virgínia**.” (_ _ ~) (_ ~)

No desfecho, a subversão de todas as características biologicamente fixadas pela ótica binarista de gênero se misturam e se envolvem como numa cena amorosa. A harmonia deleitosa do final do poema é expressa ritmicamente pela combinação entre os pés métricos iambo e anapesto, conforme demonstrado no excerto acima. O iambo é um pé métrico formado por uma sílaba fraca e uma forte (_ ~) e o anapesto, por duas fracas seguidas de uma forte (_ _ ~). A junção entre um pé métrico que provoca um movimento de alternância binária (iambo) e um que provoca um movimento de alternância ternária (anapesto), parece conferir ao andamento do poema uma modulação erótica. A característica marcante do final do poema é, então, a exposição gradual de elementos que compõem as partes de uma corporalidade transmasculina, entrelaçada a parte de uma corporalidade transfeminina como em uma dança envolvente.

Ainda sobre a poesia de Preto Téo, chama a atenção o modo como ele traduz as recentes discussões filosóficas sobre os papéis de gênero e as sexualidades a partir da transposição do discurso acadêmico para o mundo palpável. Essa habilidade também é um ponto de destaque do poeta em questão. Isso porque Téo parece ter compreendido que “o poeta mais eficaz é o que consegue tratar o elemento intelectual como se pudesse ser sensorialmente traduzido, e não abstratamente expresso” (Candido, 2006, p. 106-107).

7

não, eu não sou 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
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 to 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 já foi criada pra se invadir
fecha a perna, garota
não usa esse short perto de menino, é curto demais

não adiantou

eu to vivendo a consequência da minha invasão
desde 1999
hoje eu tenho 23 anos
ces 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 to 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 pra ser os mesmos homens de verdade de sempre
 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 ces 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.

(Martins, 2018, p. 20-21)

O poema “7”, conforme apresentado integralmente acima, é composto de 6 estrofes de versos variados. A temática do poema é a problematização das formas de masculinidade. O poema tem lastro subjetivo, o que pode ser confirmado pelo uso da primeira pessoa “eu” pelo

sujeito poético. Esse sujeito poético, por sua vez, possui interlocutores marcados pela presença das expressões “vou te falar”, “ces tão fazendo a conta?”, “ces pode crer”, “vocês”.

O tipo de linguagem adotado é o coloquial com bastante incidência de gírias. É perceptível o direcionamento das críticas proferidas na mensagem do poema: a masculinidade cisgênero e as feministas radicais. A tônica do poema é panfletária e declamativa. O sujeito poético se expressa de forma irônica e contundente a respeito das violências de gênero e do preconceito. O poema, ainda, possui um ritmo fragmentado, resultado da distribuição espacial dos versos e da presença de cesuras em pontos diferenciados dos versos.

A lógica panfletária e a adesão a um tipo de linguagem popular no poema são estratégias que garantem a aproximação do poeta com o seu leitor / ouvinte. O poeta é aquele que lança mão de alguns recursos de linguagem para “manipular as palavras, fazendo-as comunicar aos outros o que ele exprime como experiência do mundo, seu temperamento, suas ideias” (Candido, 2006, p. 109).

No contexto das vivências contra normativas, quero pensar na poesia de Preto Téó, também, como a possibilidade da “transformação do silêncio em linguagem e ação”, conforme prevê Audre Lorde (2019). Em ensaio homônimo, a poeta e ativista lésbica negra pensa no poder de operar a linguagem e ressignificá-la, sobretudo em situações de opressão. A pensadora contextualiza sua fala a partir da experiência das mulheres negras norte-americanas, mas verifico a possibilidade de interpretá-la também para as vivências das transmasculinidades.

Conforme aponta Lorde (2009), os nossos silêncios não nos protegem e a palavra poética pode ser usada como uma arma de guerra contra as tiranias sob as quais nossos corpos são incessantemente submetidos. Nesse sentido, é necessário não apenas “esmiuçar a verdade do que dizemos, mas a verdade da própria linguagem”. Ademais, é importante “espalhar também as palavras que nos são significativas” (Lorde, 2019, p. 54).

É a partir dessa dinâmica que a poesia de Preto Téó se revela já desde os primeiros versos. Na primeira estrofe, o poema, a partir do registro subjetivo marcado pela 1ª pessoa do discurso “eu”, realiza a negação da identificação “homem de verdade”. A demarcação do posicionamento firme do sujeito se dá pela reiteração de variadas formas de negação: “não”, “não sou”, “definitivamente não”, “nunca”.

A negação explícita dessa posição visa promover uma reflexão a respeito do modelo de um comportamento compartilhado nas sociedades patriarcais. Muitos que se dizem “homem de

verdade” esforçam-se por preencher certos requisitos que passam a ser para eles inegociáveis como a demonstração da virilidade, independência emocional, domínio das emoções, supressão ou até mesmo aversão a traços de feminilidade . O poema explora todas essas condicionantes de modo a satirizar e escarnecer tudo o que esse grupo aceita como valor.

“não, eu não sou 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
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 to gastando palavra bonita
que comigo o verbo é torto mesmo
como eu sempre fui”

Há uma crítica ao modelo cisheteronormativo de vida e esta se efetiva a partir do gesto de exagero dos traços, uma espécie de caricatura realizada a partir da palavra. O sujeito poético diz que seu “verbo é torto”. À ideia de “torto” subentende-se a contra normatividade como traço da voz poética, mas também o aspecto de deformidade conferido às ações do outro como objetivo de criticá-lo, puni-lo verbalmente.

Na segunda estrofe, a repetição da locução de encadeamento “não, homem de verdade eu não sou não”, aparece, agora, de forma invertida à primeira aparição no poema. Essa negação serve para a afirmação do sujeito em uma outra forma de expressão de sua identidade.

“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 já foi criada pra se invadir
fecha a perna, garota
não usa esse short perto de menino, é curto demais”

A afirmação de um espaço de socialização feminino exprime outras condições de autopercepção da masculinidade. Além disso, verifica-se um modo de vida permeado pelo medo e pela constante vigilância de corpos com vulvas. O corpo biologicamente assignado como feminino é expresso no poema como objetificado, espaço aberto a diversas formas de invasão desde a fase infante.

Na quarta estrofe, o poema apresenta as consequências sofridas por sujeitos que evidenciaram a socialização feminina durante um longo tempo da vida. A violência circunscrita nesse processo, sempre sob o jugo do poder patriarcal, provoca marcas físicas e psicológicas. Por sua vez, os homens que compactuam com esse modelo de masculinidade, insistem em se omitir frente às verdades apresentadas.

“eu to vivendo a consequência da minha invasão
desde 1999
hoje eu tenho 23 anos
ces 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 to 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 pra ser os mesmos homens de verdade de sempre
jogando no vento a carta da criação
justificando incansavelmente a reprodução
daquilo que os fez sofrer tanto quanto eu”

O tom irônico ressalta a impossibilidade de compreensão de todos os processos vivenciados por esse grupo. A lógica da dominação inscrita na presença do falo como símbolo que garante ao corpo produzir uma série de violências se projeta contraposta à ignorância desses sujeitos quando na interação com corporalidades femininas.

A masculinidade que tem como premissa a figura do homem como aquele que detém a última palavra é apontada como problema maior que a vulnerabilidade dos corpos portadores de “buceta”. A voz poética descortina um gesto colonial, de invasão, que continua operante e reproduzindo opressões. Sobretudo, o poema ressalta a adesão, também, de algumas pessoas transmasculinas a esse modelo de comportamento em uma busca contínua por aceitação neste espaço. O chamado do poema é para a conscientização de que a adesão cega a um modelo de masculinidade tóxica não faz sentido para pessoas que estiveram grande parte de suas vidas em situação socialmente posta como inferior.

O poema busca promover no seu leitor / público uma atitude reflexiva, o tom coloquial e o uso extensivo das gírias prestam-se a garantir a adesão ao discurso proferido, sobretudo em razão de a voz poética colocar-se em situação de proximidade com o seu interlocutor.

Na quinta estrofe, o sujeito poético revela seu lugar de fala a partir de progressiva enumeração de suas características físicas:

“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”

Todas as características enumeradas realizam uma operação de rebaixamento do sujeito frente ao modelo de masculinidade ocidental desejável. A voz que fala, critica e impõe sua forma de pensamento não é a de um “homem de verdade”. Tal estratégia de rebaixamento, nesse sentido, opera uma lógica inversa nos sentidos. Não se adequar à régua da cisheteronormatividade e mesmo assim utilizar a linguagem como instrumento de poder demonstra a sua superioridade em relação ao “homem de verdade”.

A sexta e última estrofe atua como fechamento da problematização sobre as formas de masculinidades, indicando a existência e a potência das masculinidades ditas alternativas ou contra hegemônicas, sobretudo quando em solidariedade com outras identidades historicamente relegadas a um papel de submissão e reduzidas a um papel secundário na lógica do patriarcado.

Diante do exposto, especialmente em relação à liberdade dos corpos e de existências, finalizo este capítulo e esta tese apresentando a escrita libertária do poeta mineiro JoMaKa.

4.7 A estranha escrita sinuosa de JoMaKa

João Maria Kaisen ou JoMaKa é um multiartista mineiro, natural de Belo Horizonte e nascido em 1991. Identifica-se como pessoa intersexo transmasculina não binária. Além de poeta, é artista da cena, performer, produtor cultural e integrante do coletivo Academia TransLiterária. Como musicista, atua, ainda, no conjunto musical Mascucetas. Jomaka possui um trabalho social e político voltado para a luta antimanicomial e em 2016 foi eleito Delegado Nacional de Direitos Humanos por sua atuação em prol dos direitos da população LGBTQIA+.

Dentre alguns de seus trabalhos publicados estão poemas na antologia *LGBTQIA+* (2019), da coleção SLAM, organizada por Emerson Alcade, na Antologia virtual *Poesia Concreta Das Tuas Esquinas*”, da Balada Literária, além de poemas traduzidos para o espanhol e publicados na *pequenã antología trans brasileira* (2023) pela edições elle/elu⁶⁹. Para a *Revista Ruído Manifesto*, contribuiu com poemas e contos. Publicou ainda os contos “Cartão amarelo ou gol contra” na revista virtual da *Rua Livraria* e “O conto do cotidiano” na *Revista Estudos Transviados*. Jomaka atuou, ainda, no teatro com as peças “Escombros da Babilônia”, “Minha história que nunca vi”, “Chá de revelação”, “Para quebrar o corpo”. Em 2021, estreou como ator, pesquisador e dramaturgo na vídeo-performance “O Colecionador de CID’s⁷⁰”, sob Direção-edição de Luísa Lagoeiro. No documentário *Fabulosa Nickary Aycker* que estreou na Virada Cultural BH 2021, JoMaKa atuou como Diretor, Roteirista e Iluminador.

A obra *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020) é o primeiro volume da trilogia Ouvido Falante da Editora Impressões de Minas. O volume 2 da trilogia, *Embreagencer* (2023), acaba de ser lançado. Enquanto admirador de tudo o que JoMaKa faz, sinto não poder ter

⁶⁹ Conheça mais do trabalho da editora independente elle/elu na página do *Instagram* @elle_elu

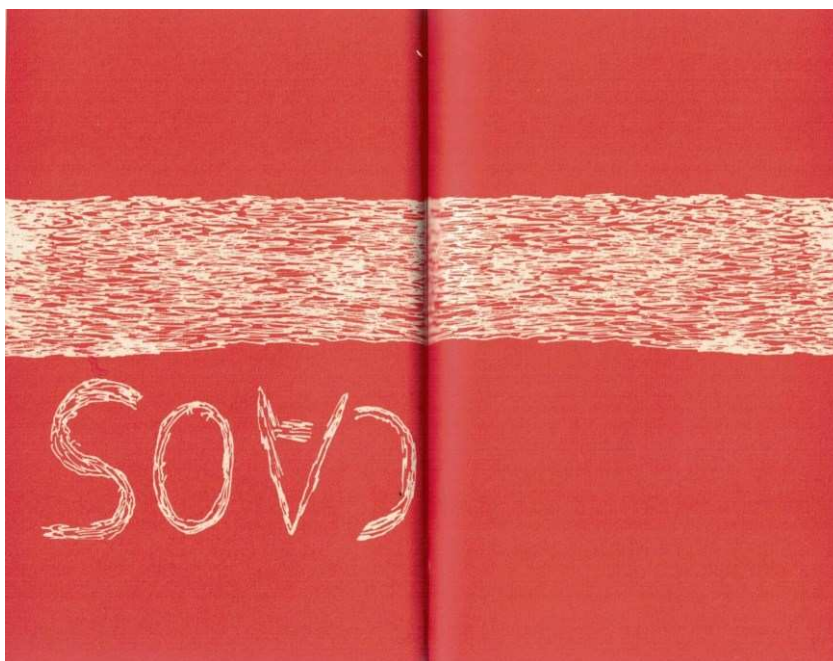
⁷⁰ A vídeo-performance pode ser assistida neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=VVa0Q7K2FzQ>

conhecido ainda esse trabalho antes de esta tese ser finalizada. Por outro lado, fica a perspectiva de nos reencontrarmos em um futuro projeto.

Para esta tese, analiso alguns poemas de *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020). A obra conta com prefácio de Marta Neves no qual ela chama a atenção para a característica visual da escrita de JoMaKa. “Eram observações, anotações, devaneios e muita história de vida e de vontade dela, mas era, ainda, mais que isso, uma dança, uma possibilidade corporal do texto” (Neves, 2020, p. 9). A autora frisa, além disso, o caráter de “ocupação” dos poemas, no sentido original de “coisa não domesticada”, a “imposição de presença”.

As observações de Marta Neves sintetizam a dicção poética de João Maria Kaisen. Neste livro os poemas são compostos em formatos variados e o elemento visual não é secundário ou apenas complementar aos poemas. As imagens são, por vezes, o próprio poema. Entre um texto poético e outro, imagens se sobrepõem aos significados dos poemas. Em certos momentos, o poema é uma palavra grafada em caixa alta e de ponta cabeça na página.

Figura 32- Poema CAOS



Fonte: Adaptado de *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020)

Alguns poemas se apresentam em formato de carta, bilhete, um pedido desesperado:

Figura 33 – Não chamem o hospício



Fonte: Adaptado de *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020)

Passarinho Loque Esse não é um livro para ser somente lido, mas sim experienciado. O poeta propõe uma nova forma de lidar com a linguagem literária. A lógica da poesia na qual as palavras projetam imagens a ser interpretadas, é subvertida.

Por vezes, a experiência de leitura se dá pela lógica contrária. São as imagens que se projetam ao olhar do leitor para que ele possa com elas construir uma narrativa. João Maria entende a palavra como apenas uma das muitas matérias brutas que podem ser (trans)formadas em objeto estético em seu ruidoso atelier. Para ele, as situações cotidianas e mais banais também são um material rico do qual pode emergir a poesia.

Eu escuto agora o cano do vaso vazando em uma
desarmoniosa harmonia com a caixa de descarga que
enche lentamente.

E daí eu insisto, por esquecimento, em puxar a corda
depois do mijo.

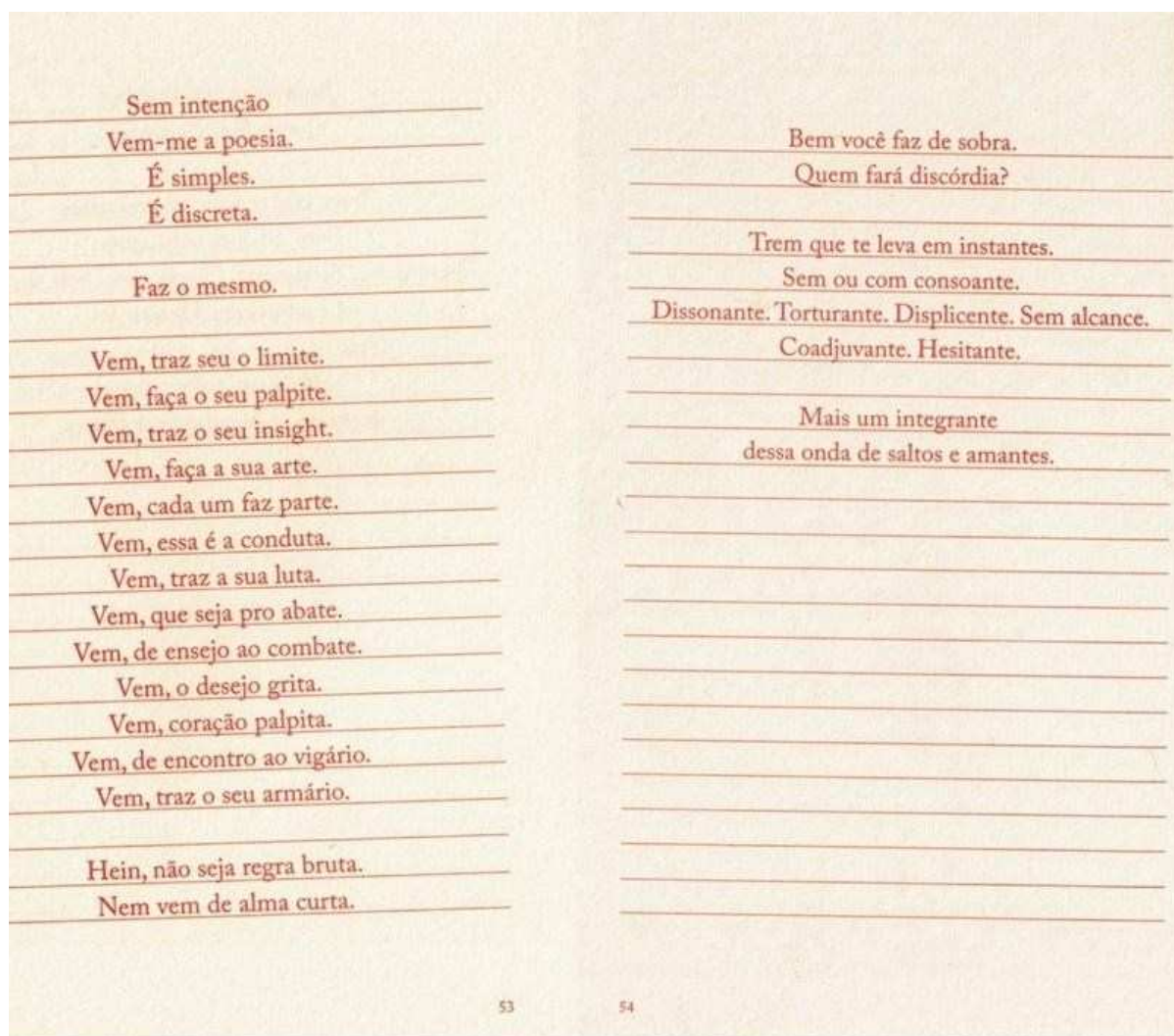
Aí eu mijo, puxo a corda, é madrugada, não toca
música, não faz barulho a rua, vozes não há, nem
miados, passos, tampas de panela, liquidificadores, e
daí eu insisto, por esquecimento, em puxar a corda
depois do mijo, aí eu mijo, puxo a corda, é madruga-
da e eu escuto agora o cano do vaso vazando, desar-
moniosa mente com a caixa da descarga que enche,
lentamente.

E daí eu insisto, por esquecimento, em puxar a corda
depois do mijo.

(JoMaKa, 2020, p. 143-144)

Espontaneidade, improviso, energia, vertigem, deambulação. A rebeldia da palavra que não se comporta ao enquadramento de uma página. Um convite: “Faz o mesmo”.

Figura 34 – Sem intenção

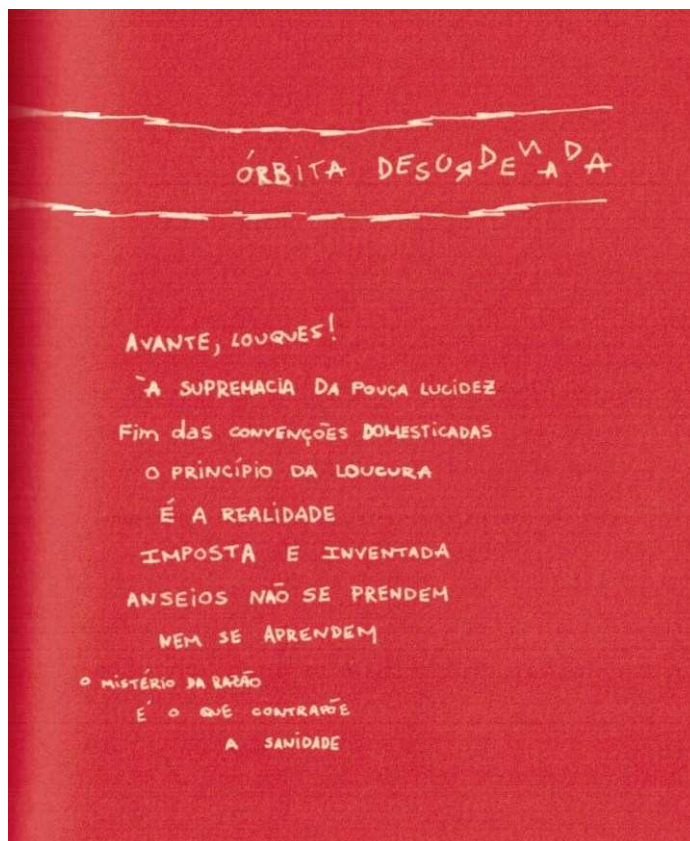


Fonte: Adaptado de *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020)

Desisto do método. Eu aceito entrar no jogo do desregramento de todos os sentidos. O procedimento anafórico constituído pela repetição do chamamento “Vem” ao longo de toda a terceira estrofe do poema, provoca uma sensação hipnotizante. O leitor é incitado a sair da posição passiva de contemplação e se aventurar ao gesto da criação: “Vem, traz o seu limite./ Vem, faça o seu palpite./ Vem, traz o seu insight./ Vem, faça a sua arte [...]”.

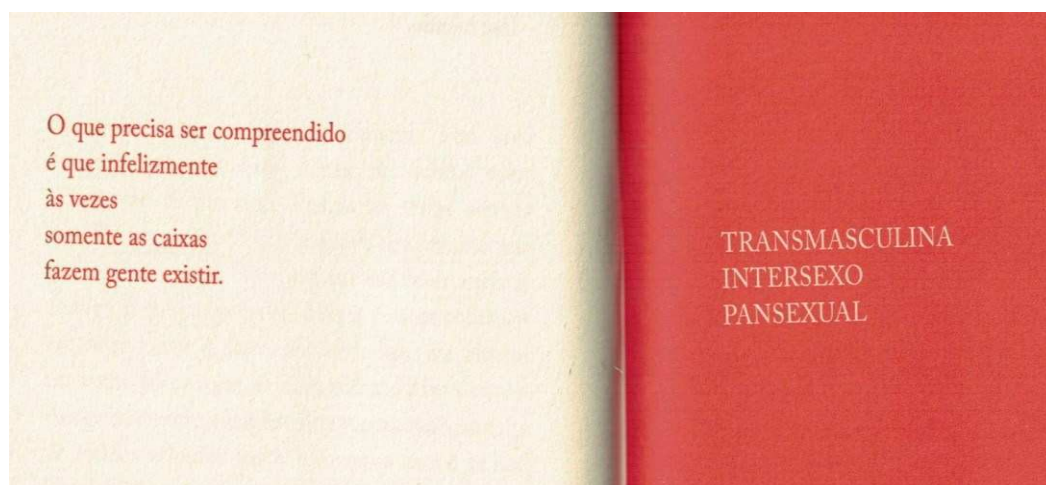
Generalidades ou Passarinho Loque Esse é também convocação para a luta antimanicomial. Contra a lógica, a razão e a lucidez, se levanta a poesia.

Figura 35 – Órbita Desordenada



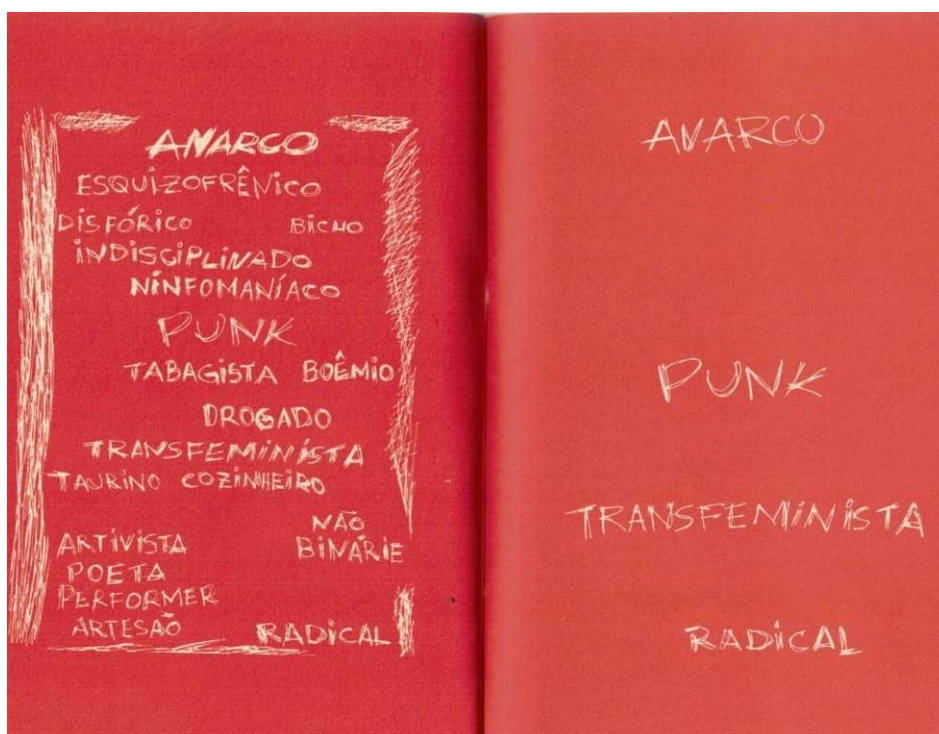
Fonte: Adaptado de *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020)

Entre o desejo de ser, a preocupação com os problemas e excessos do mundo, o poema pensa muita coisa, é atividade mental acelerada. “Posso ser como eu sou? / Pensar como eu penso?/ Devo silenciar os papéis?” Há na polifonia desses versos, uma subjetividade que pensa um corpo, mutante, anárquico, assim como os poemas do livro, um corpo indomesticável.

Figura 36 – O que precisa ser compreendido

Fonte: Adaptado de *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020)

Passarinho Loque Esse é um manifesto ao desmonte de todas as delimitações, sejam as de gêneros literários, as das identidades de gênero e sexualidades, as operadas pela lógica capacitista, higienista e segregacionista alimentadas pela lógica neoliberal.

Figura 37 – Punk Transfeminista Radical

Fonte: Adaptado de *Generalidades ou Passarinho Loque Esse* (2020)

O leitor é convidado a pensar fora da caixa. O corpo é convidado a experimentar a liberdade de existência fora das caixas que categorizam as ações humanas a partir de gêneros, sexualidades e identidades.

“O que eu tenho no meio das minhas pernas?

Ora, eu tenho ... Eu tenho tanta coisa ...

Sim, tenho bolas branca e preta, juntas a um taco
bom de sinuca. [...]

Ai, respira.

Sim, verdade, tenho buracos.

E um buraco que escorre entre seis e nove dias; jorra
tanto que me embrulha o estômago, me deixa tonto,
faz vomitar, perder a fome e amolece as pernas numa
dor até a cabeça.

Tem tanta coisa ali.”

(JoMaKa, 2020, p. 70-71)

As imagens só se oferecem enviesadas. Os sentidos são escorregadios. O poeta critica a categorização dos corpos a partir das genitálias de forma lúdica. As imagens das bolas e do taco de sinuca operam uma inversão à lógica falocêntrica de distribuição de poder e insinuam a competência da voz que fala no poema em saber jogar. O saber jogar é operado por uma espécie de olhar infantil para as coisas do mundo. O olhar da poesia presta-se ao combate das violências de gênero.

A expressão de gênero transmasculina é evidenciada de modo sutil no poema pela marcação do masculino na palavra “tonto” e pela referencialidade ao ciclo menstrual que atravessa sua experiência. Após a saída lúdica à investida falocêntrica, o sujeito poético se abre e expõe o quanto alguns processos daquele corpo lhe causam sofrimento. A metáfora do buraco que “escorre”, “jorra” não faz revelar a mensagem completa ao leitor. Ao invés da objetividade dos fatos, o mergulho no infinito das significações. Um buraco pode ser uma cavidade de onde saem nossos resíduos, mas também é lacuna, é falta e urgência. Um buraco é “Útero. Fome.” (JoMaKa, 2020, p. 72). O buraco, ainda, é o espaço “de dentro”, “o que só quem possui tem

acesso” (JoMaKa, 2020, p. 116). A poesia de JoMaKa é interativa, um jogo, um trocadilho alucinante na página. “Que o buraco seja como a loucura e esteja em todos os lugares ao mesmo tempo” (JoMaKa, 2020, p. 103).

Neste capítulo, ao apresentar todas essas vozes poéticas, tive o objetivo de salientar que através da poesia nós, transmasculinidades, podemos expressar nossas singularidades. Na poesia não somos vistos como um bloco hegemônico de pessoas que estão comentando / relatando as suas transições em livros. No exercício da poesia, o poeta joga com o leitor, brinda a sua imaginação com imagens furtivas, delirantes, plurissignificativas. Na leitura de um poema, o leitor não é corpo passivo, é um cocriador.

Ao acessar a poesia dos distintos poetas analisados, nós, enquanto leitores, não estamos apenas recebendo informações claras e objetivas sobre um determinado assunto. O poeta, a partir de sua forma singular de experienciar o mundo, nos devolve as sensações aclimatadas pelo seu espírito, pelo tom de sua voz, pela energia que vibra em seu corpo. Essas palavras chegam até o leitor para promover-lhe o arrebatamento dos sentidos, para fazê-lo acessar o mais íntimo de si na tentativa de se conectar com a pele do outro.

Diante do exposto e à guisa de conclusão, na poesia o leitor não acessa somente uma informação qualquer, mas também a densidade de diferentes experiências que atravessaram os autores. Na poesia, portanto, para além de uma conexão intelectual, tem-se a entrega corporal. Diante de um poema nós, enquanto leitores, nos colocamos com os sentidos abertos à recepção das mais diversas emoções compartilhadas. Nós nos entregamos e nos permitimos ser atravessados pela queda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - O ENCERRAMENTO DE UMA JORNADA E A MIRADA DE NOVOS HORIZONTES

transição:

exercício de não esmorecer

no primeiro golpe

Thales Gabriel Moura

Ao passo que encerro este trabalho, verifico que encerro também uma etapa de minha jornada iniciada a partir de meu reconhecimento político e social enquanto homem trans. A “saída do armário” pela segunda vez exigiu de mim força sobrecomum, bastante coragem. Uma vez que se dá o primeiro passo nessa caminhada solitária, você se vê despido de tudo o que te constituiu há tantos anos. Você se vê sem nome, sem identidade ou com duas ao mesmo tempo, você percebe que está um pouco mais à margem. Como em um movimento centrípeto você é, recorrentemente, arrastado para os cantos. Esta pesquisa me permitiu ser protagonista da minha própria vida, possibilitou que eu, enquanto trans identidade, pudesse dentro da academia mostrar as narrativas de vida, a produção de epistemes e a arte literária dos meus pares.

A respeito do sentimento de pertencimento a uma coletividade, preciso dizer o quanto isso foi fundamental para o meu desenvolvimento enquanto sujeito no mundo, filho, marido, irmão, professor e pesquisador. Uma vez que pude nomear o que se passava comigo, todos os obstáculos outrora enfrentados foram, gradativamente, sendo superados. Eu escrevi esta tese em trânsito de gênero e em trânsito geográfico, viajando a trabalho, participando de eventos, encontrando e desencontrando os meus pares. Muitos dos encontros que tive com outros homens trans e pessoas transmasculinas foi através da literatura ou do conhecimento científico que produziram. Alguns deles, se tornaram amigos e afetos queridos.

Durante o processo de escrita, procurei dar visibilidade ao conhecimento científico produzido por pessoas transmasculinas que estão há algum tempo atuando na luta por garantias de nossos direitos no país. É preciso destacar que todo o conhecimento que hoje compartilho, materializado nesta tese, é fruto do aprendizado adquirido com aqueles que vieram antes de mim. Por isso, reitero aqui meu profundo respeito e admiração pelo trabalho de todos. Quanto aos poetas aqui analisados, afirmo, de igual modo, a minha grande estima. Os poemas e as obras estudadas abriram-se como portas e janelas de um lar que eu passei a habitar durante quatro anos. As análises dos poemas aqui empreendidas, é fundamental apontar, não revelam uma via

única de interpretação das peças destacadas. Procurei, enquanto também poeta, a partir de conhecimento de mundo, das teorias literárias e da minha subjetividade trans, realizar um movimento de interpretação que mantivesse a atmosfera solar dos poemas. Logicamente, outras miradas podem vir a ser registradas quando acessadas por outros leitores.

Inspirado pelo trabalho dos poetas aqui estudados, ainda, escrevi dois livros de poemas. O primeiro deles, uma zine intitulada *Como míseros animais que rastejam no chão*, editada, confeccionada e distribuída por mim em 2020. No final de 2023, publiquei pela editora Minimalismos, meu segundo livro de poemas com o título de *Forja*. Este é marcado por poemas que refletem o modo como eu me constituí enquanto identidade transmasculina, ao mesmo tempo em que revela a influência que os poetas trans tiveram no processo de construção do meu trabalho. A poesia, portanto, se revelou como o lugar de encontro com os processos “doloridos e dolorosos”, conforme um verso de Esteban Rodrigues, de outras subjetividades trans. No entanto, ela também atuou como espaço de disseminação de conhecimento e de estratégias para manejar as palavras para fazer caber no corpo de um poema, o corpo de uma transmasculinidade.

A respeito do objetivo principal da tese, propus investigar como se deu o regime de visibilidade de identidades transmasculinas a partir de espaços enunciativos e performativos da poesia produzida entre os anos 1980 até os dias atuais. Para responder a essa questão central, elenquei como objetivos de pesquisa: a) rastrear a representação das transmasculinidades na cultura através de registros diversos para apresentar um breve panorama dessa produção discursiva na história; b) apresentar uma revisão dos principais estudos teóricos sobre gênero e identidades e suas abordagens para demonstrar a necessidade de revisão de algumas percepções; c) investigar os espaços enunciativos e performativos da poesia produzida pelas transmasculinidades em território brasileiro e d) demonstrar, por meio do *corpus*, a necessidade de se pensar a literatura produzida pelas transmasculinidades afora o recorte autobiográfico.

Para além do mero relato sobre vivências dissidentes, demonstrei como a produção literária das transmasculinidades também se mostra como forma criativa de disputa de espaços na cena político/social/cultural e como construção de um registro de memórias - para além do relato biográfico - sobretudo por meio da poesia. A hipótese inicial que sustentou a pesquisa foi a de que a ausência de produção artística expressiva e diversa de pessoas transmasculinas na história foi evidenciada por um apagamento histórico e cis-temático dessas produções. Esse processo histórico negativo teria ocorrido em duas direções: 1) negando a existência da identidade transmasculina, conectando-a à experiência social de mulheres lésbicas ou a de

farsantes: “mulheres que se passaram por homens”; 2) historicamente sequestrando a produção cultural das transmasculinidades.

O expressivo interesse do mercado pela publicação, divulgação e consumo de narrativas autobiográficas das trans identidades, sobretudo narrando as histórias de vida dessas pessoas de forma linear, do nascimento até seu “auto percebimento”, pareceu-me atrelado não a uma forma de se informar sobre esses corpos, mas a uma curiosidade, um gosto pelo exótico e pelo trágico dessas experiências.

Segundo essa lógica vampiresca - daquele que busca consumir a experiência do outro - demonstrei como desde a década de 1960, no contexto britânico, Michael Dillon, já tendo publicado obras com temática especificamente voltadas à experiência budista, ao tentar lançar sua autobiografia teve sua publicação suprimida. O manuscrito de sua autobiografia, à época, não atendeu aos anseios do mercado e apenas veio à tona com a difusão dos estudos de gênero em crescente no século XXI. É somente nesse momento que à Pagan Kennedy - uma mulher cisgênera - é dado o privilégio para falar da experiência do sujeito, mais do que a ele mesmo, na divulgação da biografia de Dillon, *The first man-made man* (2007).

No Brasil, aponte como essa ação foi operacionalizada na produção poética de Herzer. Para que ele pudesse publicar seus poemas em uma editora, ele foi instruído a redigir um relato autobiográfico - em capítulo antecedente - a fim de, com palavras da editora, explicar melhor a obra. A ausência de maior circulação e interesse por leituras de outros gêneros literários que não a autobiografia - por vezes até mesmo em espaços de debates das próprias transmasculinidades - acabou por evidenciar mais uma direção de problematização acerca dos processos de silenciamento e apagamento histórico da produção artística expressiva e diversa de pessoas transmasculinas: o cerceamento do tipo de produção absorvida e reconhecida.

Durante o desenvolvimento deste estudo, complementarmente, busquei responder às seguintes perguntas: a) qual face do expressivo consumo de relatos autobiográficos, em detrimento de outros gêneros literários, não tem sido avaliada pelas próprias pessoas trans? b) por que o público em geral não se interessa em publicar, divulgar e ler nossa poesia? e c) estaríamos sendo enredados a poder participar, no âmbito cultural e editorial, apenas à fatia que eles nos oferecem: a da escrita autobiográfica?

Ao demonstrar a riqueza dos processos de construção dos poemas de poetas transmasculinos contemporâneos nesta pesquisa, busquei evidenciar que por meio da linguagem poética, pessoas transmasculinas têm realizado um trabalho consistente, não só de

construção de memória e partilha de experiências, mas também na edificação das bases que estão fundando a história da literatura de autoria transmasculina.

A literatura de autoria transmasculina, para além do registro autobiográfico, tem sido interpretada, recorrentemente, como uma literatura militante. Nesse sentido, tem recebido grande expectativa quanto a apresentar temas que evidenciem o confronto dessas identidades com a norma cisheteronormativa e a luta por reconhecimento de nossos direitos políticos e sociais. A cega adesão a essa expectativa limitadora de temáticas tem feito a nossa literatura atuar, apenas, enquanto instrumento de mediação de discussões sociais, uma vez que ela poderia, para além disso, mostrar que nossas habilidades são múltiplas e que temos competência para falar sobre outros assuntos.

É importante ressaltar que a literatura pode e deve atuar enquanto instrumento de luta. Mas, quando ela é percebida apenas como combativa ela deixa de lado outras formas de manter-se de pé e se colocar para o mundo, como os processos de tomada de consciência de si, a liberdade de expressão, construção de senso de comunidade e de uma ancestralidade possível, além da elaboração de masculinidades afetivas e não violentas, as variadas forças e afetos que atravessam a vida, a reflexão sobre a incompletude humana, a dessacralização da condição biológica como realidade inalterável/afirmadora e - considerando o texto poético - a artesanaria da palavra escrita, do som e da espontaneidade da poesia falada.

No capítulo 1, mediante exercício arqueológico, busquei apresentar exemplos pontuais de corporalidades nas quais hoje poderíamos considerar como pertencentes ao espectro das transmasculinidades, atuando em diversas vertentes artísticas e que não tiveram seus trabalhos plenamente reconhecidos em pesquisas de maior envergadura. Embora eu quisesse oferecer mais visibilidade a todo o material que encontrei em minhas pesquisas, tive de realizar uma seleção para que o texto não ficasse demasiado extenso. Nesse caso, afirmo que temos uma produção vultosa que ainda não despertou o interesse da grande maioria dos pesquisadores, sejam eles cis ou trans.

No segundo capítulo, navego por diferentes vertentes artísticas para mostrar as variadas formas pelas quais pessoas que hoje poderiam se encaixar dentro do espectro das transmasculinidades se expressaram. Dentre essas formas, poesia, música, artes visuais, performances. Essa extensa pesquisa histórica forneceu exemplos singulares de personalidades artísticas ainda pouco exploradas em pesquisas acadêmicas.

No terceiro capítulo, procedi a uma releitura da obra *A queda para o alto* (1982) de Anderson Herzer priorizando a segunda parte, a dos poemas. Nesta análise, mostrei como as habilidades desse escritor para a poesia eram ressaltadas. Ademais, a partir do gesto que ele chamou de “transfiguração”, ele foi capaz de falar dos mais diversos assuntos. Por meio da poesia ele foi até mesmo capaz de realizar sua transição social.

No quarto e último capítulo, analisei cinco poetas transmasculinos brasileiros contemporâneos de diferentes regiões do país para demonstrar que a nossa produção literária já possui algumas dicções poéticas bem marcadas. De um salto da década de 1980 ao final década de 2010, foi possível perceber que a visibilidade das identidades transmasculinas propiciou a ampliação de temáticas encontradas nos trabalhos poéticos dessa comunidade, o avanço em técnicas de escrita criativa e o envolvimento de homens trans e pessoas transmasculinas em diferentes universos artísticos.

Por fim, acredito que os meus apontamentos sejam pertinentes em um momento histórico de visibilidade das transmasculinidades e de suas demandas, sobretudo na reivindicação da visibilização de seus produtos culturais. É ainda incipiente o reconhecimento e a validação das diferentes maneiras pelas quais as transmasculinidades se expressam e produzem conhecimento, sobretudo no campo literário e artístico. Nós não somos apenas artistas e escritores de relatos sobre nossas vidas e experiências. Nós usamos o nosso corpo enquanto um diapasão afinado para captar as mais diversas percepções do mundo e (trans)formá-las, ou conforme afirmou Herzer, (trans)figurá-las em sensibilidade artística, em poesia.

Ainda sobre os resultados finais desta tese, embora tenha tocado brevemente no assunto, não consegui verticalizar um debate sobre a recepção dessas obras. Uma vez que demonstrei que o gênero autobiografia se tornou a porta de entrada das pessoas trans no universo editorial, acredito que um trabalho futuro sobre a forma como os poetas têm conseguido publicar os seus trabalhos e quais trabalhos estão sendo publicados, seja de grande pertinência para esse campo de estudos.

Outro ponto importante desta pesquisa está na lacuna apresentada pela década de 1990, período no qual eu não consegui localizar nenhuma pista de atividade artística / literária produzida por homens trans e/ou pessoas transmasculinas. Em um primeiro momento, percebi a lacuna como uma forma de insucesso na busca. Contudo, ao fim da jornada, decidi reconhecer o vazio como um sintoma de uma época. No meu caso, lamento a falta de tempo e fôlego para trazer à tona possíveis questões relacionadas ao cenário político do país que pudessem atuar na

dinâmica do apagamento e do silenciamento de nossas subjetividades. Seria interessante que algum pesquisador (a) propusesse um estudo sobre isso.

Por fim, procurei apresentar um panorama o mais diverso possível de formas pelas quais o poético pode se manifestar em expressões estético artísticas transmasculinas. A extensa apresentação dessas atividades, ainda desconhecidas pela grande maioria das pessoas, apontou que nós, pesquisadores, e principalmente pesquisadores trans, da área das artes e literatura, precisamos nos esforçar para sair do nosso lugar de conforto. Uma vez que o momento histórico propicia a apreciação de uma qualidade inegável de poesia produzida por pessoas transmasculinas, deve-se dar a essa produção o devido destaque. É imprescindível cuidar para que não cometamos o deslize de relegar ao apagamento e silenciamento a diversidade dos produtos culturais produzidos pela comunidade trans.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, João Maria Kaisen. *Generalidades ou passarinho loque esse*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.
- ALMEIDA, Guilherme. 'Homens trans': novos matizes na aquarela das masculinidades?. *Rev. Estud. Fem.* vol.20, n.2, p. 513-523, 2012.
- ALMEIDA, Guilherme. *Molhado de vermelho: poemas de transição*. 1ªed. Salvador (BA): Editora Devires, 2018
- ALMEIDA, Guilherme. Revisitando a aquarela das masculinidades e descobrindo a entreaberta Caixa de Pandora. In: AMBRA, Pedro (org.). *Cartografias da masculinidade*. São Paulo: Cult Editora, 2021, p. 71-81.
- AARÃO, Teca. Relato trágico e corajoso. *Mulherio*, São Paulo, ano 3, n. 11, p. 17, jan.-fev., 1983.
- ÁVILA, Simone. *Transmasculinidades: a emergência de novas identidades políticas e sociais*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.
- BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: MORAES, Emanuel (org.). *Seleção em Prosa e Verso de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975, p. 27-39.
- BARTHES, Roland. Haverá uma escrita poética? In: BARTHES, Roland. *O Grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2015. p. 39-47.
- BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BERUTTI, Eliane Borges. Gênero e sexualidade em A queda para o alto. In: LUGARINHO, Mário César. (org.). *Do inefável ao afável: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer*. 1ª ed. Manaus: UEA Edições, 2012. p. 19-30.
- BOURCIER, Sam. *Homo Incorporated: o triângulo e o unicórnio que peida*. Trad. Marcia Bechara. n-1 edições; Crocodilo Edições, 2020.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 17ª ed. trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, 2006.
- CHAVES, Leocádia Aparecida. A queda para o alto: a experiência de Anderson Herzer na construção de seu corpo, de seu gênero, de sua sexualidade. *Letras Escreve*. v.7, n.4, 2017.

CHKLÓVSKI, Victor. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

COWELLS, Roberta. *Roberta Cowell's Story*. New York: British Book Centre, 1954. Disponível em: <https://www.transviden.dk/artikler/Roberta-Cowells-Story.pdf>. Acesso em jan. 2023.

DILLON, Michael; JIVAKA, Lobzang. *Out of the Ordinary: A Life of Gender and Spiritual Transitions*. New York: Fordham University Press, 2017.

Dillon, Michael. "Poems of Truth." Poetry. 1957. *Digital Transgender Archive*. Disponível em: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/8g84mm48m>. Acesso em 26 mai. 2024.

ERAUSO, Antonio de. *FreirAlferes*. Trad. Leticia Pilger da Silva, Suéliton de Oliveira Silva Filho. Curitiba, PR: Medusa Editora e Produtora, 2021.

FEINBERG, Leslie. *Transgender warriors: making history from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Beacon Press. Boston, Massachusetts, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – 8ª ed.- Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel (org.). *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

GREEN, Jamison. Look! No, Dont't! The visibility dilemma for transsexual men. In: STRYKER, Susan; Stephen Whittle. *The transgender studies reader*. Routledge: New York, 2006. pp. 499-502.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade na pós modernidade*. trad. Tomaz Tadeu Silva, Guacira Lopes Louro – 11.ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. trad. Adelaine La Guardia Resende ... [et al]. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALBERSTAM, J. Transgender butch: Butch/FTM border wars and the masculine continuum. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4(2): 287-310, 1998.

HALBERSTAM, J. Telling Tales: Brandon Teena, Billy Tipton, and Transgender Biography. *A/b: Auto/Biography Studies*, 15(1), 62–81, 2000.

HALBERSTAM, J. *A arte queer do fracasso*. Trad. Bhuvli Libanio. Recife: Cepe, 2020.

JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 12, Mar. 1973, p. 5-9.

JAKOBSON, Roman. O que é poesia. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Zênê de Faria, Reasylvia Toledo, Dionísio Toledo. Editora Globo: Porto Alegre, 1978. p.167-180.

KAY, Jackie. *O trompete*. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

LAGUARDIA, Adelaine. Espectros da memória: ghostwriting em Trumpet, de Jackie Kay. In: ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). *Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João del-Rei: UFSJ, 2014. p. 209-220.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEMO, Kaio Souza. *Processos externalizadores: normas, práticas e tecnologias de gênero no universo transmasculino no Ceará*. Orientadora: Violeta Maria de Siqueira Holanda. 2020. 209 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa Associado de Pós-graduação em Antropologia UFC/UNILAB (PPGA), Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 45-49.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 51-55.

LUCIER, S.C., "'Once Famous in an Odd Way': Curiosity and Queerness in Late 19th-Century American Male Impersonation". CUNY Academic Works, 2020. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3761. Acesso em 12 jan. 2023.

MARTINS, Luis Henrique de Jesus. Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro. 2017. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia, 2017.

MARTINS, Téo. *EP*. 1 ed. Brasília (DF): padê editorial, 2018.

MISSÉ, Miquel. *A la conquista del cuerpo equivocado*. Barcelona: Editorial Egales, 2018.

MOIRA, Amara. O primeiro relato autobiográfico trans do Brasil vai completar 40 anos. BuzzFeed. 2021. Disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/primeiro-relatoautobiografico-trans>. Acesso em: 7 set. 2023.

MOIRA, Amara. Homens trans e o direito de se dizer homem. BuzzFeed. 2021. Disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/homens-trans-e-o-direito-de-se-dizerhomem>. Acesso em: 7 set. 2023.

MOIRA, Amara. Sobre masculinidades que prescindem de pênis. BuzzFeed. 2021. Disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/sobre-masculinidades-que-prescindem-depenis>. Acesso em: 7 set. 2023.

MOURA, Thales G. T. *Forja*. Santo André/SP: Minimalismos, 2023.

MOURA, Thales G. T. O mar revoltado que foi Michael Dillon: um poema e sua tradução. In: *Revista Estudos Transviados*. v.2,n.4, pp. 135-143, 2021.2. Disponível em: <https://revistaestudostransviados.files.wordpress.com/2021/12/revista-estudos-transviados-v.-2-n.-4-2021.pdf>. Acesso em 22 dez. 2023.

MOURA, Thales G. T. Quando corpos transmasculines atravessam as cidades. In: PFEIL, Bruno; VICTORIANO, Nathan; PUSTILNICK, Nicolas. *Corpos transitórios: narrativas transmasculinas*. Salvador, BA: Diálogos, 2021. pp. 85-94.

NEVES, Benjamin Almeida. *Autobiografias transmasculinas e literatura social: gênero, memória e a leitura do outro*. São Paulo: Caravana, 2023.

NEVES, Benjamin de Almeida. *Hospitalidade transmasculina e envelhecimento: redes de conversações na/com a saúde e a educação*. 2020. 117f. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. 2020.

NEVES, Marta. Sobre o autor. In: JoMaKa. *Generalidades ou Passarinho Loque Esse*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

NERY, J. W.; COELHO, M. T. Ávila D.; SAMPAIO, L. L. P. João W. Nery - A trajetória de um trans homem no Brasil: do escritor ao ativista. *Revista Periódicus*, [S. l.], v. 1, n. 4, p. 169–178, 2016.

NERY, J. W.; MARANHÃO FILHO, E. M. de A. Deslocamentos subjetivos das transmasculinidades brasileiras contemporâneas. *Revista Periódicus*, [S. l.], v. 1, n. 7, p. 280–299, 2017. DOI: 10.9771/peri.v1i7.22279. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22279>. Acesso em 4 jan. 2023.

NERY, João W. *Erro de pessoa: João ou Joana?* São Paulo: Editora Record, 1984.

NERY, João W. *Viagem solitária*. São Paulo: Leya, 2018.

NERY, João W. *Velhice transviada: memórias e reflexões*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

OSSELAER, Tine Van. The many lives of Bertha, Georges and Jean: a transgender mystic in interwar Belgium. *Women's History Review*, 29:1, 142-163, 2020.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEÇANHA, Leonardo Morjan Britto. Ensaio sobre Transmasculinidades Negras. In: SANTANA, Bruno; PEÇANHA, Leonardo Morjan Britto; GONÇALVES, Vércio (orgs.). *Transmasculinidades negras: narrativas plurais em primeira pessoa*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2021, p. 133- 140.

PENNINGTON, Stephan. Willmer Broadnax, Midcentury Gospel, and Black Trans/Masculinities. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, Volume 22, 2018, pp. 117-125.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. José Paulo Paes, Augusto de Campos. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PRECIADO, Paul. B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. trad. por Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUEIROZ, Téh. *A vida de um transgênero*. Paraná: Viseu, 2018.

RIMBAUD Arthur. *Cartas visionárias*. Trad. de João Rocha. Belo Horizonte: Chão de Feira. Caderno de Leituras, nº 108, 2020. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/07/cad108-cartas_visionarias-arthur_rimbaud-1.pdf. Acesso em: 26 mai. 2024.

RODRIGUES, Esteban. *Sal a gosto*. Brasília (DF): padê editorial, 2018.

SALGADO, Rogério Marcus. Do silêncio à vertigem a escrita autobiográfica de Herzer. *Jangada: Colatina/Chicago*, n. 8, p. 5-25, jul-dez, 2016.

SANTANA, Bruno. *Amar devagarinho*. 1ed. Brasília (DF): padê editorial, 2018.

SANTANA, Bruno. Pensando as transmasculinidades negras. In: RESTIER, Henrique e Souza; SOUZA, Rolf Malungo de Souza (org.). *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019, p. 95-102.

SANTANA, Bruno; PEÇANHA, Leonardo Morjan Britto; GONÇALVES, Vércio (orgs.). *Transmasculinidades negras: narrativas plurais em primeira pessoa*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2021.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Ed. revisada e ampliada - Rio de Janeiro: Record, 2000.

VALERIO, Max W. *The testosterone files: my hormonal and social transformation from female to male*. United States: Seal Press, 2006.

SITES

Albert D. J. Cashier: Woman Warrior, Insane Civil War Veteran, or Transman? · Challenging Gender Boundaries: A Trans Biography Project by Students of Dr. Catherine Jacquet · OutHistory: It's About Time. Disponível em: <<https://outhistory.org/exhibits/show/tgi-bios/albert-cashier>>. Acesso em 15 jan. 2023.

Amelio Robles Ávila. Legacy Project Chicago. Disponível em:
<<https://legacyprojectchicago.org/person/amelio-robles-avila>>. Acesso em 15 jan. 2023.

"Annie Hindle (Daily Illinois)." Clipping. 1892. Digital Transgender Archive. Disponível em: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/bc386j37h>. Acesso em jan. 2023).

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. VICARIATO EPISCOPAL PARA COMUNICAÇÃO. Nota. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/09/16/noticia-diversidade,1394422/documentario-sobre-santo-trans-tera-narracao-do-padre-julio-lancellotti.shtml>. Acesso em 30 dez. 2023.

Assista agora: "All That Drag", novo documentário original do E! [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VFA1vtYbLOI>>. Acesso em 23 dez. 2023.

Best of Gottmik: Crashing The "Cis-tem" | RuPaul's Drag Race Season 13 Top 4. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JoexjGTRLgk>>. Acesso em 23 dez. 2023.

Black Cracker - Satellite. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=c-Rllb_glmY>. Acesso em 12 jan. 2023.

Brown, Danny, and Benner, Doc. "The Jewel Box Revue: it's been a pleasure." Program. 1950. Digital Transgender Archive. Disponível em: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/kp78gg623>. Acesso em 15 jan. 2023.

Chaz Bono. Dancing with the Stars Wiki. Disponível em:
<https://dancingwiththestars.fandom.com/wiki/Chaz_Bono>. Acesso em 2 jan. 2023.

Chaz Bono's "Transition" from woman to man. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=r0_6bqBNStw>. Acesso em 2 jan. 2023.

10 Questions for Chaz Bono. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=6CvQ2oKLGE4>>. Acesso em 2 jan. 2023.

COWELLS, Roberta. *Roberta Cowell's Story*. New York: British Book Centre, 1954. Disponível em: <https://www.transviden.dk/artikler/Roberta-Cowells-Story.pdf>. Acesso em 3 jan. 2023.

Documentário Becoming Chaz (Legendado em português). [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=JAf0xEtLZso>>. Acesso em 2 jan. 2023.

Down On My Knees (Take 2). [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Zf2uEM0dGXk>>. Acesso em 12 jan. 2023.
DRAGNÓSTICO #105: PAMELLA SAPPHIC. [Locução de]: Irmã Mary Poppers, psicóloga Miss Draga e a arteterapeuta Abba Cashier. [S.L]: Dragnóstico, 2019. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/06yuKh8i6AQXLboXeVtB6F>. Acesso em 15 jan. 2023.

Drag kings: a brief history of male impersonators. HistoryExtra. Disponível em:
<<https://www.historyextra.com/period/general-history/drag-kings-history/>>. Acesso em 6 jan. 2023.

Erick Barbi - Tudo que o Mundo vai me Dar - Voz e Violão. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UogmQEWEnWU>>. Acesso em 10 jan. 2023.

ESTADO DE MINAS. DIVERSIDADE. Documentário sobre santo trans terá narração do padre Júlio Lancellotti. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/09/16/noticia-diversidade,1394422/documentario-sobre-santo-trans-tera-narracao-do-padre-julio-lancellotti.shtml>. Acesso em 30 dez. 2022.

“EU SOU UM CONJUNTO de coisas que fogem das métricas”, : a afirmação lírica de Preto Téo. Ação Educativa. 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: 1 abr. 2024.

Flor de Mururé lança seu primeiro clipe “Eu Sou Flor”. Estante Cultural. Disponível em: <<https://www.estantecultural.info/post/flor-de-mururé-lança-seu-primeiro-clipe-eu-sou-flor>>. Acesso em 10 jan. 2023.

HISTORY, Drag King. 1864 - 1904 Annie Hindle. Disponível em: <<https://dragkinghistory.com/1864-1904-annie-hindle/>>. Acesso em 7 jan. 2023.

HISTORY, Drag King. 1870-1908 Ella Wesner. Disponível em: <<https://dragkinghistory.com/1870-1908-ella-wesner/>>. Acesso em 7 jan. 2023.

HISTORY, Drag King. 1955 - 1969 Stormé DeLarverie. Disponível em: <<https://dragkinghistory.com/1955-1969-storme-delarverie/>>. Acesso em 23 jan. 2023.

IBRAT. Disponível em: <https://ibratnacional.com/>. Acesso em 29 mai. 2024.

JAKE & HANNAH GRAF. JAKE & HANNAH GRAF. Disponível em: <<https://www.jakeandhannahgraf.com>>. Acesso em 5 jan. 2023.

Jet Magazine. "Gladys Bentley Marries Calif. Cook." Clipping. 1952. Digital Transgender Archive. Disponível em: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/n296wz37g>. Acesso em 13 jan. 2023.

Mahalia Jackson- “Get Away Jordan”. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5qmUE4orjHw>>. Acesso em 11 jan. 2023.

MICHAELCORCORAN. Was Houston male gospel quartet star Willmer Broadnax born a woman? Disponível em: <<https://michaelcorcoran.substack.com/p/was-gospel-quartet-singer-wilmer>>. Acesso em 15 jan. 2023.

Nick Cruz - Sol No Peito (Clipes Oficial). [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Lg-XL9xYkA>>. Acesso em 17 jan. 2023.

No Ordinary Man Trailer. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FQUIrxg6wOM>>. Acesso em 10 jan. 2023.

O COLECIONADOR de CID's, com JoMaKA e Luísa Lagoeiro (Performance). Memorial Minas Gerais Vale. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VVa0Q7K2FzQ>. Acesso em: 1 mai. 2024.

Pânico na Band - Sabrinha Sato Conheça Teresa Brant. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3sFmkqQxF70>. Acesso em 11 jan. 2023.

"Portrait of Gladys Bentley (1)." Card. 1942. Digital Transgender Archive. Disponível em: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/5712m6702>. Acesso em 18 jan. 2023.

"Portrait of Stormé DeLarverie (2)." Photograph. 1950. Digital Transgender Archive. Disponível em: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/h415p970k>. Acesso em 13 jan. 2023.

Rede Trans Brasil. Cartilha Saúde do homem trans e pessoas transmasculinas. Disponível em: <http://redetransbrasil.org.br/wp-content/uploads/2018/03/Cartilha-Homens-Trans.pdf>. Acesso em 10 jan. 2023.

Sam Cooke & The Soul Stirrers - Jesus Gave Me Water. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K5f6-Z71Dvw>. Acesso em 21 jan. 2023.

SAO MARINO - TRAILER (1 min, 2022, Leide Jacob). [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0qxFL6jo1Qc>. Acesso em 1 dez. 2022.

T- Eu Sou Flor / Flor De Mururé. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZCpUMZwFZM>. Acesso em 10 jan. 2023.

The Billy Tipton Trio (3) - Digital Transgender Archive. Disponível em: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/76537161q>. Acesso em 5 jan. 2023.

The Cliks. The Cliks. Disponível em: <http://www.thecliks.com/>. Acesso em 5 jan. 2023.

"The difference between male and female does not hold anymore". Jack Halberstam, gender and queer theorist | Videos | CCCB. [s.l.: s.n., march, 2017]. Disponível em: <https://www.cccb.org/en/multimedia/videos/the-difference-between-male-and-female-does-not-hold-anymore/226095>. Acesso em 2 jan. 2023.

The Inter Ocean. "Mr. or Miss?." Clipping. 1887. Digital Transgender Archive, <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/zw12z547w>. Acesso em 17 jan. 2023.

The Trumpeteers singing "Milky White Way" & "I John Saw The Number". [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5PuWEmcios>. Acesso em 12 jan. 2023.

Trans*lúcidx. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://vimeo.com/78746529>. Acesso em 15 jan. 2023.

Transmasculino do Guetto. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ry8we7qstA>. Acesso em 10 jan. 2023.

TRANSVERSAIS [documentário]. Direção: Émerson Maranhão. Produção: Allan Deberton. Distribuição: Deberton Filmes. Brasil, 2021. 86 min. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81573639?source=35>. Acesso em 3 jan. 2023.

VASCONCELOS, Caê. Coletivo de Artistas Transmasculines: ‘A nossa luta é primeiro por visibilidade’. *Jornal da Ponte*. São Paulo, 2020. Disponível em <https://ponte.org/coletivo-de-artistas-transmasculines-a-nossa-luta-e-primeiro-por-visibilidade/>. Acesso em 19 mai 2024.

Victor Barker. Making Queer History. Disponível em: <https://www.makingqueerhistory.com/articles/2018/9/11/victor-barker>. Acesso em 30 dez. 2022.

VINTE MILHÕES - Mascucetas. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SDcjpuMPp0>. Acesso em 17 jan. 2023.