



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Jupiter Koroá Lima Cunha

**O direito à memória e ao futuro na poesia brasileira de autoria transgênera:
uma análise decolonial sobre obras de Kika Sena (2017) e Preto Téo (2018)**

Brasília/DF

2021

Jupiter Koroá Lima Cunha

**O direito à memória e ao futuro na poesia brasileira de autoria transgênera:
uma análise decolonial sobre obras de Kika Sena (2017) e Preto Téo (2018)**

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Literatura ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, na área de concentração de Literatura e práticas sociais.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Mandagará

Brasília/DF

2021

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

KK84d Koroá, Jupiter
O direito à memória e ao futuro na poesia brasileira de autoria transgênera: uma análise decolonial sobre obras de Kika Sena (2017) e Preto Téo (2018) / Jupiter Koroá; orientador Pedro Mandagará. -- Brasília, 2021.
87 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. transgeneridade. 2. poesia. 3. decolonialidade. 4.
Brasil. 5. LGBT. I. Mandagará, Pedro, orient. II. Título.

Jupiter Koroá Lima Cunha

**O direito à memória e ao futuro na poesia brasileira de autoria transgênera:
uma análise decolonial sobre obras de Kika Sena (2017) e Preto Téo (2018)**

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Literatura ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, na área de concentração de Literatura e práticas sociais.

Data: 24/08/2021

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Pedro Mandagará – TEL/UnB (Orientador e Presidente da Banca)

Prof. Dra. Lucía Tennina – LET/UBA (Membro Externo)

Prof. Dra. Virgínia Maria Vasconcelos Leal – TEL/UnB (Membro Interno)

Prof. Dra. Patricia Trindade Nakagome – TEL/UnB (Membro Suplente)

AGRADECIMENTOS

Abro meus agradecimentos em direção às minhas primeiras e maiores referências de estrutura, dedicação, arte, autonomia, criatividade, vida, amor, apoio, união e solidariedade: meu pai Gilberto e minha mãe Maria Lúcia. Suas presenças, ensinamentos, exemplos e incentivos contribuíram e permitiram que eu me tornasse alguém que hoje me orgulho ser. Enxergo nos detalhes de minha composição subjetiva as assinaturas de ambos, e me alegro ao entender minha existência enquanto reflexo de seu sucesso conjunto. Amo vocês!

Agradeço também aos meus irmãos Hernan, meu anjinho da guarda, e Edgar, aventureiro da pura vida, que com muita gentileza me ofereceram a honra de compartilharmos esse plano juntos, em fraternidade e parceria, ontem, hoje e sempre.

Agradeço à gang, essa segunda família que tive o privilégio de escolher (ou ser escolhido para) fazer parte, e que representa uma base que me é essencial à vida, seja no desfrute, seja na batalha: Yazu, Suzão, André, Bruno, Saky, Kairi, Pétala, Alex, Clarisse, Juanita e meu namorado Pedro Hermano, que tem feito meus dias tão especialmente felizes, coloridos e aconchegantes.

Sortudo que sou, tenho ainda mais uma leva de amigadas a agradecer, especialmente aquelas que, além de compartilharem as loucuras da vida, acompanharam também as loucuras acadêmicas que resultaram nesse trabalho, oferecendo-me a generosidade de sua atenção e de suas sábias e carinhosas opiniões sobre a pesquisa. Obrigado, Bia Romão, Gabi Safe, Ju Rampim, Heron Prado, Luzia Lima, Erô, Cassie, Loris, Sueli e o grupo de Nerds da Quarentena.

Agradeço, também, a Isabel Acker, Felipe Areda, Lino Arruda, Viviane Vergueiro e Leandro Colling, que se disponibilizaram muito amorosamente a me ajudar nos primeiros passos que dei rumo ao mestrado, ainda na construção do projeto, antes da seleção.

Agradeço à Universidade de Brasília, em específico ao Instituto de Artes e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras, onde encontrei abertura, suporte, referências e fé para desenvolver ciência e arte, de maneira a contribuir com meu país, minha região e minhas comunidades culturais. Agradeço à população brasileira, cujo investimento permitiu a existência e os resultados dessa pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, professor Pedro Mandagará, que enxergou potencial no meu projeto e me recebeu no PósLit com acolhimento excepcional, guiando-me durante todo o percurso com grande respeito e sintonia. Agradeço também aos professores Anderson da Mata e Regina

Dalcastagnè, com quem tive o prazer de aprender muito, não só quanto aos temas de suas disciplinas, mas também enquanto inspiração de docência.

Agradeço à poeta Kika Sena e ao poeta Preto Téo, cujas palavras me transportam a outros entendimentos do ser e do viver, e sem os quais essa pesquisa definitivamente não existiria.

Agradeço ao *rap* nacional e aos artistas da rima, pois foi através do *rap* que a poesia entrou na minha vida de fato, quando a acessei junto aos meus pares e pude sentir e apreciar essa linguagem literária com a profundidade, complexidade e versatilidade que ela proporciona e a inteireza de quem eu sou.

Agradeço à comunidade LGBTQ+ e à comunidade de autistas e demais pessoas com deficiência, as quais orgulhosamente faço parte e com as quais desejo contribuir e construir junto.

Agradeço também ao meu psicólogo Alexandre, minha psiquiatra Kyola e minha endocrinologista Juliana, cujos acompanhamentos e cuidados atenciosos foram essenciais para que eu concluísse essa etapa.

Agradeço, ainda, aos encantados e antepassados que me guardam e me guiam, e que colocaram toda essa gente linda na minha vida. Não ando só!

RESUMO

O trabalho discute os direitos à memória e ao futuro a partir da análise de poemas de Kika Sena (2017) e Preto Téo (2018) pela abordagem crítica criativa em diálogo com outros textos documentais, teóricos e artísticos. A pesquisa investigou de que maneira a poesia de autoria transgênera brasileira interage com a decolonialidade, pelo aspecto interseccional, e como essa relação impacta no fortalecimento de comunidades e no prelúdio de futuridades, através da produção literária. A análise evidenciou a relação entre racismo e LGBTfobia na história do Brasil e demonstrou que o direito ao futuro dessas populações está associado ao direito à memória, como o acesso à ancestralidade e pertencimento. O trabalho demonstra, ainda, a relevância do desejo, sonho, afeto e autoestima na viabilização desses processos político-culturais, que perpassam a demarcação de territórios do imaginário e da linguagem. A literatura enquanto palavra escrita e falada, no contexto da cultura periférica e popular brasileira, se mostra instrumento contra o silenciamento e o epistemicídio de povos racializados e de ancestralidades gênero-sexuais dissidentes, agindo como ferramenta tecnológica emancipatória em elaboração de novos futuros coletivos. O contato e a intimidade com a escrita se mostram fatores essenciais na luta por memória, presente e futuro, diante de conflitos enfrentados em relação à colonialidade no Brasil, em específico às atuações da heterocisnormatividade e da branquitude.

Palavras-chave: transgeneridade; poesia; decolonialidade; Brasil; LGBT.

ABSTRACT

This study discusses trans rights to memory and future, analyzing Kika Sena's (2017) and Preto Téo's (2018) poems through a creative critical approach along with other documentary, theoretical and artistic references. The research investigated how the works of contemporary Brazilian transgender poets interact with decoloniality, in an intersectional perspective, and how this impacts the strengthening of communities and the prelude to futurities through literature. The analysis highlighted links between racism and LGBTphobia in Brazilian history and demonstrated that, to the populations living in this context, the right to the future is also linked to the right to memory, such as access to ancestry and belonging. The study also demonstrates the relevance of desire, dream, affection and self-esteem in enabling these political-cultural processes, which permeate the demarcation of the imagination and language territories. Therefore, literature as written and spoken word, in the context of peripheral and popular Brazilian culture, is an instrument against the silencing and epistemicide of racialized peoples and dissident gender-sexual ancestry, acting as an emancipatory technological tool in the development of new collective futures. Contact and intimacy with writing are essential factors in the fight for memory, present and future, given the existing conflicts with coloniality in Brazil, in particular when it comes to heterocisnormativity and whiteness.

Keywords: transgender; poetry; decoloniality; Brazil; LGBT.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1. A poesia de autoria trans contemporânea no Brasil	17
1.1 Lagoa marginal	17
1.2 Quarto-cozinha	25
Capítulo 2. O direito à memória	37
2.1 Pigmentos multicromáticos: um arquivo histórico	42
2.2 “existir como sou e com toda a minha bagagem”	57
Capítulo 3. O direito ao futuro	61
3.1 Fronteiras, encruzilhadas e o ebó	65
3.2 Acuírlombamento literário	68
Considerações finais	77
REFERÊNCIAS	79

Introdução

O presente texto propõe discutir os direitos à memória e ao futuro da população transgênera do Brasil, a partir da análise de poemas de Kika Sena (2017) e Preto Téo (MARTINS, 2018), em diálogo com textos documentais, teóricos e poéticos.

A hipótese que guia o trabalho é a de que a poesia de autoria transgênera brasileira carrega potência decolonial, de aspecto interseccional, trabalhando questões sociopolíticas diversas, em formação e fortalecimento de comunidades, no prelúdio de um futuro pleno, através da produção literária. Junto a essa hipótese, tem-se que: o direito ao futuro passa invariavelmente pelo direito à memória; e a luta contra o colonialismo se desenvolve, também, por vias afetivas, através do exercício dos direitos à intimidade e ao devaneio¹.

Por meio do método de análise de poema em aspectos de conteúdo e forma e da abordagem crítica criativa de leitura de textos entre textos, investiga-se de que maneira a obra de poetas trans da contemporaneidade brasileira se relaciona com discussões sobre normas culturais de gênero, sexualidade, raça e classe social, em perspectiva com o histórico colonial do país e seus desdobramentos na atualidade.

A organização social em voga no Brasil, país sul/latino-americano ocidentalmente colonizado, pauta-se em uma série de normas, dentre as quais são definidos, dentre outros, os modelos socialmente aceitos de orientação sexual e de gênero. Essa específica norma será referida neste texto enquanto heterocisnormatividade: em que a heterossexualidade e a cisgeneridade são os padrões nos quais a sociedade se baseia, marginalizando, assim, as demais possibilidades humanas de se viver e compreender as sexualidades e os gêneros.

A cisgeneridade diz respeito às pessoas cisgêneras: aquelas cuja identidade de gênero corresponde ao gênero que lhe foi atribuído no momento do nascimento. Na construção do conceito de transgeneridade, sugere-se o caminho de pensá-lo junto à cisgeneridade. Afinal, “é possível imaginarmos a utilização de um desses termos sem, de pronto, nos referirmos ao outro?”, questiona Amara Moira (RODOVALHO, 2017, p. 365). Os conceitos são apresentados pela autora partindo de metáforas para os significados dos prefixos “cis” e “trans”: referentes a uma dada linha, trans é aquele que cruza, que transpassa, que atravessa; e cis é aquele que não cruza, que deixa de cruzar.

¹ Pela perspectiva da autora, o devaneio é direito humano e vocação da arte, com “potência em projetar novos mundos” (NASCIMENTO, 2019:19).

O conceito de identidades de gênero pode dizer respeito tanto ao pertencimento, por exemplo, no caso de mulheres trans e mulheres cis (todas pertencem ao gênero feminino), quanto às particularidades que diferenciam indivíduos cis e indivíduos trans — que, aqui, são descritas de maneira resumida ao se localizar que a diferença parte de se identificar pertencente ou não às categorias “masculino” ou “feminino” que lhes são legalmente ou socialmente atribuídas no momento do nascimento, e a maneira como isso reverbera em suas vidas, dando forma a tais diferenças (entre cis e trans). Considera-se, por um viés sociológico não-essencialista, o processo de identificação como um evento dinâmico, relacional, em que a formação de identidades se dá por relações sociais de pertencimento e de diferença (MENEZES, 2014, p. 70; 72), ao procurar se estabelecer quem é o eu e quem é o outro. As identidades dizem respeito também às experiências, individuais ou coletivas, através das quais se busca estabelecer sentido que conecte vivências contemporâneas a narrativas históricas, a partir de uma localização social que implica em vínculos que, por sua vez, reverberam em processos de construção subjetiva de sentidos, a diferir de acordo com o acesso que cada indivíduo tem aos eventos e comunidades aos quais se vincula (ALCOFF, 2016, p. 140-141).

Dessa forma, será utilizado, no decorrer do texto, a abreviação “trans” e a palavra “travesti” para se referir às vivências brasileiras que não correspondem ao modelo cisgênero. “Trans” enquanto um termo que atua de maneira “guarda-chuva”, abrangendo não só homens trans e mulheres trans, como também transmasculinos e transfemininas em geral (para além de homens e mulheres), incluso pessoas não-binárias que assim se identifiquem ou que por ventura não se encontrem nas categorias de masculinidade e feminilidade ou ainda que transitem entre elas. A não-binariedade abarca as vivências de pessoas cujo gênero não se comporta dentro do limitado sistema binário que contempla a existência de apenas duas possibilidades fixas e excludentes: homem ou mulher. Sendo assim, a não-binariedade será compreendida, neste escrito, enquanto uma possibilidade transgênera. E se opta pelo uso do termo “transgênero”, ao invés do termo “transexual” anteriormente cunhado, uma vez que esse último advém de uma perspectiva médica e restrita, enquanto aquele outro se mostra como uma alternativa mais abrangente, reivindicada, por sinal, por protagonistas da questão trans, a fim de sinalizar a diversidade de vivências, identidades e perspectivas dentro a comunidade, sem pretensão de delimitar uma visão única do que caracterizaria pessoas transgêneras (PLATERO, 2014, p. 16; 22). Ressalta-se, ainda, a relevância e especificidade da travestilidade, quando estamos falando de um local histórico e

geopolítico brasileiro. A identidade travesti diz respeito a um papel e local sociais singulares, e cuja supressão ou tradução do termo acarretaria em perda da carga simbólica e representativa que carrega (informação verbal)².

O vínculo interseccional entre questões de gênero, sexualidade, raça e periferia a serem abordadas no texto será discutido pela perspectiva que compreende colonialidade como “a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais” (GROSGOUEL, 2008, p. 55). O conceito de colonialidade do poder diz respeito também ao controle da produção de conhecimento, ao se considerar que o acúmulo de capital é mundialmente organizado tomando o racismo enquanto um de seus princípios. Dessa maneira, a decolonialidade consiste “numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema-mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 17).

Aos posicionamentos que miram reparação histórica e ações antirracistas, é incoerente a reprodução de discursos e práticas LGBTfóbicos³, em específico transfóbicos⁴, uma vez que seus efeitos atingem violenta e significativamente parcela da população negra e indígena — já sociopolítico e economicamente marginalizada pelo racismo — além de operar sob uma lógica de heterocisnormatividade que promove o genocídio epistêmico, cultural e simbólico desses grupos e povos. Dessa maneira, a transfobia se caracteriza como “violência de ordem colonial, assim como o racismo” (informação verbal)⁵. De maneira similar, em uma via de mão dupla, no que tange as movimentações políticas e culturais por direitos LGBT+, é coerente e necessário elaborá-las de

² Minuto 1:50 do áudio “Travesti não se traduz!” (ARAUJO, M., 2018b).

³ A sigla LGBT+ significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Transexuais e sinaliza também a abrangência de demais grupos dissidentes da heterocisnorma, como pessoas Intersexo, Assexuais e outras. A escolha, nesse trabalho, do uso da sigla com apenas quatro letras e um sinal de adição, em comparação com outras possibilidades de uso em que se acrescenta mais letras, justifica-se na manutenção da maneira como a sigla é mais conhecida atualmente pela população em geral, brasileira e mundial, facilitando a leitura e compreensão textual, assim como preservando o indicativo da pluralidade presente na comunidade através do sinal numérico de adição. O conceito de LGBTfobia faz referência às discriminações por orientação sexual e identidade de gênero, como por exemplo “condutas homofóbicas e transfóbicas, reais ou supostas, que envolvem aversão odiosa à orientação sexual ou à identidade de gênero de alguém” (BRASIL, 2019a).

⁴ Transfobia faz referência às discriminações, preconceitos e desrespeitos direcionados à transgeneridade (de alguém ou de maneira geral). É enquadrada, assim como a homofobia, como crime previsto na Lei do Racismo (Lei 7.716/2018), “até que o Congresso Nacional edite lei específica” (BRASIL, 2019a), após decisão do Supremo Tribunal Federal que reconhece “haver omissão legislativa ao não proteger penalmente o grupo LGBT[+]” (BRASIL, 2019b), e entendendo que se trata também de um “grupo vulnerável” cujos membros “por não pertencerem ao estamento que detém posição de hegemonia em uma dada estrutura social, são considerados estranhos e diferentes, [...] expostos, em consequência de odiosa inferiorização e de perversa estigmatização, a uma injusta e lesiva situação de exclusão do sistema geral de proteção do direito” (BRASIL, 2019a).

⁵ Minuto 9:40 do áudio “A transfobia é um vício branco” (ARAUJO, M., 2018a).

uma perspectiva de aliança antirracista, evidenciando a presença e o protagonismo de indivíduos e comunidades racializadas na história da luta gênero-sexual dissidente e na contemporaneidade de suas manifestações.

No decorrer do trabalho, será aprofundado de que maneiras a transfobia e o racismo operam em conjunto no contexto da colonialidade no Brasil, em uma leitura que parte da memória documental e poética a respeito de povos nativos dos continentes sul-americano e africano e suas múltiplas relações com sexualidade e gênero em suas respectivas organizações sociais. O olhar memorial sustenta a potencialidade de futuro da literatura em análise, a partir da compreensão de que “combater o esquecimento é uma das nossas principais armas contra o desencante do mundo” (RUFINO, 2017, p. 39), de forma que é necessário “pensar ações transgressivas e resilientes que também invoquem linguagens perspicazes no campo da magia, da mandinga, [...] como saber praticado” (informação verbal)⁶, como ocorre na oralidade presente na tradição religiosa afro-brasileira, em que a transmissão de conhecimento se dá através do contato próximo/presencial e do entendimento do poder de realização da palavra falada, agindo, assim, na construção de lógica e sentido, que se reflete, então, em ações (ARAUJO, L., 2016, p. 262; FERRETTI, 1992, p. 9).

O resgate das memórias ancestrais — de ambas naturezas histórica e mitológica — se mostra urgente e indispensável à perspectiva decolonial. Através da produção literária, “recontar e reinventar tanto dessas histórias apagadas [...] é também ferramenta pra nos projetarmos ao futuro, que nos pertence” (NASCIMENTO, 2019, p. 19), ao pensar a decolonialidade como uma possibilidade de disputa nesse espaço fronteiro que abriga o que um dia foi, o que passou a ser, e o que pode ainda se tornar.

Exercitando miradas ao passado e ao futuro a partir de obras da contemporaneidade, o trabalho se organiza da seguinte maneira: o primeiro capítulo apresenta os poemas que conduzem a pesquisa — “sereia vulcânica” de Kika Sena e “Xuxu matinal” de Preto Téo — em diálogo com outras obras dos autores e com as discussões teóricas de Tatiana Nascimento (2019), Gloria Anzaldúa (2000, 2009a, 2009b) e Amara Moira (2017c) a respeito da literatura de autoria racializada e dissidente gênero-sexual.

Em seguida, o capítulo dois discute a memória de ancestralidades trans possíveis. A análise literária é acompanhada por um trabalho de arquivo histórico documental, em específico no que tange a colonialidade no Brasil desde a invasão europeia, com enfoque em povos originários do

⁶ Minuto 3:15 do vídeo “Pedagogia das encruzilhadas # 5” (RUFINO, 2019c).

território. É feita em conjunto com discussões teóricas de Megg Oliveira (2018, 2020), Leslie Feinberg (1996), Estevão Fernandes (2015, 2017) e Luiz Mott (1990, 1998, 2013) e com obras artísticas literárias de autorias indígenas brasileiras, sendo elas Diego Puri (2019), Laís Maxakali (2019) e João Nÿn (2020).

O terceiro capítulo discorre sobre o cultivo de futuridades⁷ trans e travestis a partir da literatura, em conjunto com a obra musical de Ellen Oléria (2015; AFROFUTURISTA, 2016) sobre afrofuturismo, e com o aporte teórico sobre conhecimento nas fronteiras e encruzilhadas e acuírlombamento⁸ pela perspectiva da literatura marginal da periferia⁹, através das abordagens de Paul Preciado (2014), José Muñoz (2009), Gloria Anzaldúa (1987), Luiz Rufino (2017, 2019a, 2019b, 2019c), Luiz Simas e Luiz Rufino (2018), Lucía Tennina (2017) e Walter Mignolo (2000).

Através de investigação sobre a construção e a reverberação dos poemas de Preto Téo e Kika Sena, em seus detalhes estruturais, imagens que evocam e narrativas que apresentam em diálogo com demais obras artísticas e teóricas, espera-se demonstrar de que maneira a literatura de autoria transgênera brasileira contemporânea interage com os exercícios dos direitos à memória e ao futuro — não só dessa população, de maneira isolada, mas também em interação e intersecção com demais grupos populacionais, a partir da relevância decolonial de sua presença social e literária.

⁷ O conceito de futuridades trans e travestis é trabalhado pela perspectiva de *queer futurity* de José Muñoz (2009).

⁸ O conceito de cuírlombismo literário proposto por Tatiana Nascimento (2019) une os termos cuír (*queer*) e quilombo, a fim de pensar a potência da literatura negra e dissidente gênero-sexual contra o racismo colonial. A saber, a definição do termo *queer* não é possível, uma vez que é intrínseco a ele justamente a ideia de não-definir-se. É adotado por membros da comunidade gênero-sexual dissidente, e pode ser interpretado como alguém ou um coletivo que não se encontra dentre padrões da heterocisnormatividade, ao passo que também escapa ou não se encaixa/submete às demais predefinições até então existentes.

⁹ O conceito de literatura marginal da periferia é abordado pela perspectiva de Lucía Tennina (2017:33), especificamente no que tange o Brasil, considerando a marginalidade no campo literário e o contexto periférico no sentido de território e origem social. Não se trata, no entanto, de um conjunto homogêneo e unificado de autores e autoras, pois o conceito parte da compreensão de que os sujeitos marginalizados e periféricos são plurais e diversos, e são atravessados de maneiras diferentes por questões de classe, raça, gênero, sexualidade, etc.

Capítulo 1 - A poesia de autoria trans contemporânea no Brasil

“É mais do que fazer barulho e
vir retomar o que é nosso por direito
Por eles continuávamos mudos,
quem dirá fazer história, ter livro feito”
(Mel Duarte)¹⁰

1.1. Lagoa marginal

Kika Sena é mulher negra, alagoana, periférica, poeta, atriz, arte-educadora e travesti. Apresenta produção literária consistente, que discute ancestralidade, identidade e luta da comunidade de “gente que é mulher, preta, bicha e pobre” (SENA, 2017, p. 69), trabalhada através não só da palavra escrita, mas também da palavra falada e performada. A obra de Kika Sena elabora automitologias¹¹ elementais muito próprias, construindo um imaginário fantasioso que é, ao mesmo tempo, real. A eu lírica¹² da poeta escreve, fala e grita “o que tiver pra ser escrito falado gritado” (SENA, 2017, p. 9), conforme aprendeu com a mãe ao enfrentar uma realidade violenta. Suas palavras performadas e publicadas encontram reverberação na história que é escrita pelo povo (SENA, 2017, p. 10), com a sensibilidade de quem fala sobre mergulho e vida, mas também dor e morte.

Seu livro *Periférica* foi publicado em 2017 pela Padê Editorial: uma editora de livros artesanais fundada por Tatiana Nascimento e Bárbara Esmenia, nas cidades de Brasília e São Paulo, com a proposta de viabilizar a publicação de autorias marginalizadas. Composto por livros de baixa tiragem e orçamento (se comparado a grandes editoras), priorizando a acessibilidade a partir das limitações de uma editora pequena, o catálogo da Padê apresenta exclusivamente obras de mulheres negras e de pessoas gênero-sexuais dissidentes. O nome desse coletivo editorial faz referência a

¹⁰ Poema recitado ao final da música “Mandume” (EMICIDA, 2016).

¹¹ Termo cunhado nesta dissertação fazendo referência às criações de histórias mitológicas sobre a própria autobiografia de uma pessoa. Mitológicas no sentido de haver tanto um aspecto fantasioso e mágico quanto a representação de uma crença, ou até mesmo um processo pessoal de ressignificação da própria história.

¹² Adota-se o termo flexionado no feminino quando se diz respeito a uma autoria feminina, ao invés do padronizado termo no masculino junto à falsa ideia de universalização a ele atribuída. (POUBEL, 2020:54-55)

homenagens e oferendas a Exu em cerimônias do candomblé. O poema “sereia vulcânica” foi publicado no livro *Periférica*, junto a outros textos da mesma autora que contribuirão com a análise.

sereia vulcânica

de mim esconderam as raízes
na tentativa de me enfraquecer

negaram-me preta desde o berço
negaram-me bicha desde o choro

quando cresci gritei
fui espinha de peixe cravada no pé

desse instante souberam-me filha de Iemanjá
aí pronto
me tentaram calar

mas meu grito preto é grande
quanto mais me tentavam calar
mais aguda eu doía.

deu que não se deve mexer em filhos do mar
que não se deve mexer na história do mar
que a sorte da terra é o mar
que a história da gente não morreu jogada no mar
(SENA, 2017, p. 40)

O poema “sereia vulcânica” fala do silenciamento, do apagamento da memória, e da negação de subjetividades como ferramentas coloniais de dominação. Esse aspecto político evidencia um dos pilares do racismo colonial (NASCIMENTO, 2018, p. 4), que recusa cosmovisões e existências outras, atravessando, então, em conjunto, questões socioculturais de ancestralidade, raça, gênero e sexualidade. O poema fala também do grito, do choro e da voz instrumentalizados em resistência, a fim de que não se esqueça a “história do mar” (SENA, 2017, p. 40).

A eu lírica parte do princípio: ela denuncia que a escassez de referencial de origem de si e de seus pares é parte de um projeto que a procura enfraquecer. O uso da imagem das raízes escondidas, no 1º verso do poema, evoca o apagamento da memória de um povo. Inaugura-se a primeira referência do poema à terra, que esconde as raízes, e ao projeto colonial de embranquecimento¹³ que inacessibiliza o cultivo da relação de uma comunidade não-branca com a

¹³ Projeto colonial que pretendia diminuir gradual e proporcionalmente até zero a parcela negra da população brasileira, promovendo ativamente um embranquecimento da população, como por exemplo com políticas de incentivo à

sua ancestralidade. A região de Marechal Deodoro, Alagoas, cidade da sereia vulcânica, é uma região de mangues: bioma híbrido de transição entre meio terrestre e aquático, no qual as árvores costumam apresentar suas raízes expostas. Então, pelas “raízes” evocadas no poema, tem-se também a primeira referência indireta à água.

Em seguida, o símbolo do berço também traça uma relação com as ideias de ancestralidade e de início (de uma narrativa, uma vida, e também do próprio poema). A bicha¹⁴ preta, a quem foi negado o devido reconhecimento de sua identidade desde o berço, quando cresce, não mais só chora, como também grita. O crescimento, aqui, pode ser compreendido como o momento de encontro com sua própria história e suas semelhantes, assim como o alcance de determinada consciência e autonomia, que remete à insubordinação. Um momento de redescoberta, de autorreconhecimento, de identificação, reivindicação e mergulho. Segundo Gloria Anzaldúa (2000, p. 232), escrever é um ato de alquimia, com poder de criar alma. E não é no papel que se cria, mas no interior de cada pessoa, onde há vísceras e vida: é o que a autora chama de escrita orgânica — e que busca o “eu” que muitos dos sujeitos submetidos ao colonialismo são levados a pensar como “outro”. A escrita se torna, também, um ato de reconciliação consigo mesmo.

Sereia que ela é, o mergulho de Kika foi espinha de peixe cravada no pé. Essa é a primeira menção direta do poema à temática marítima, através de uma simbologia rica que trabalha tanto o peixe como possibilidade de vida, restauração cíclica e união, quanto o espinho (de plantas, por exemplo) que diz respeito a um mecanismo de defesa, como um obstáculo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 409-411; 773-774) A imagem da espinha de peixe, no poema, também pode remeter à relação conflituosa entre povos colonizados e povos colonizadores; ou entre a não-conformidade da eu lírica frente a sabotagem opressora, e o incômodo que passa a gerar quando cresce e grita. Ela se torna espinha de sereia-peixe cravada no pé de quem, apesar de ter chegado ao continente pelos mares, é terrestre. Intercontinental, veio do lado de lá da fronteira, forçosamente empurrando os daqui para as margens de seu próprio território. A colonização e o genocídio apagam e invisibilizam, na expectativa de levar à inexistência ou submissão. Dignidade e acesso

imigração de pessoas brancas da classe trabalhadora europeia — que se tornariam então a nova mão-de-obra assalariada no país, ao invés da população negra no período da teórica abolição da escravidão, de forma a manter essa população às margens da sociedade ao invés de inseri-las através de políticas de reparação. O embranquecimento atua desde então de diversas maneiras, inclusive no campo simbólico cultural, procurando eliminar características da negritude pelos corpos, cidades e costumes, ou “neutralizá-las” ao “embranquecê-las”. (HOFBAUER, 2007:156;175)
¹⁴ “Bicha” aqui não como “gay”, “homossexual”, mas como aquela que se recusa a caber nas delimitações certinhas de homem/mulher, macho/fêmea [...]” (MOIRA, 2017b:12), segundo prefácio assinado por Amara Moira e de título “quanto mais pobre preta e perto de ser mulher for”, no livro *Periférica*, de Kika Sena.

negados, é preciso gritar e doer para que sua voz e seu discurso sejam ouvidos. Seu mergulho, do volume da água ao volume do grito, é se fazer ouvir em “nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito” (ANZALDÚA, 2000, p. 229).

O grito é tema recorrente na obra de Sena, presente em diversos poemas de seu livro *Periférica*. Como em “tapastapastapas”, em que o grito também marca um momento de transição entre duas temporalidades descritas na narrativa: diante da violência da branquitude, a reação de protesto acontece “na hora certa / com voz alerta / o grito em verso”, e gera barulho, “tinindo os ouvidos / de quem bate / e não lembra / porque não quer” (SENA, 2017, p. 34). Os versos sinalizam a voz como estratégia através da qual não será permitido o esquecimento. No poema “(grito)”, da mesma publicação, a eu lírica se coloca “à morte gritar / pra não mais morrer / por correr / por cor ser” (SENA, 2017, p. 53), após narrar o encontro com um corpo negro assassinado próximo à porta de sua casa. Com esses versos, denuncia a promoção do genocídio do povo negro, que no cotidiano acontece a partir de qualquer motivo banal, como correr, por cor ser. À morte, então, não se rende, e promete gritar “quanto mais me grito houver” (SENA, 2017, p. 52). No poema de título “atire a”, os versos “tacaram fogo na minha voz / logo / não puderam me conter / poluí seus ares com meu grito” (SENA, 2017, p. 65) fecham a primeira parte de um detalhado relato de violência, que acontece covardemente e tem como alvo a tortura e extermínio da mente, identidade, sorriso, cabelo, pele e voz da eu lírica. Ela reage como brasa e fumaça, atingindo aqueles que lhe atearam fogo. No poema “abrigão”, que exerce, de fato, essa função no livro *Periférica*, a eu lírica já revela, desde o princípio, que “chorar alto e forte foi o primeiro sinal do meu poder de grito” (SENA, 2017, p. 9), apontando a relação que, desde cedo, constrói com a força de sua voz enquanto poder bélico contra a opressão que vivencia ou testemunha. Em “sereia vulcânica”, a ideia do volume alto da voz aguda é construída no poema ao evocar os sentimentos de angústia, inquietação, revolta, força, luta e retomada: um processo que acontece com a recorrência de menções à expressão através da voz e à repressão através do silenciamento, em conjunto com o uso de termos e simbologias que remetem à terra e ao mar.

O grito de Kika Sena, o compartilhamento de suas palavras, dores e devaneios, a identificaram enquanto filha de Iemanjá: orixá rainha do mar. O acesso à compreensão de sua história e pertencimento abre novas possibilidades de resistência e luta, de forma que sua presença não só incomoda, como também intimida a norma colonial vigente que a quer calada e fraca. Gloria Anzaldúa (2000, p. 232) conclui que a escrita de autorias subalternizadas se reverte em ameaça às

imagens estereotipadas que a hegemonia criou — “histórias mal escritas sobre mim, sobre você” que se pode então reescrever. Ela afirma: “Já não consentirei que me façam sentir vergonha pelo simples fato de existir. Terei a minha voz: [...] de poeta. Superarei a tradição do silêncio” (ANZALDÚA, 2009a, p. 312). A eu lírica de Sena (2017, p. 40) também rompe com essa tradição¹⁵ através de sua voz em grito preto, grande e agudo: em diálogo com sua dor e em oposição às tentativas de silenciamento. Dessa maneira, a poeta escreve novas narrativas de uma história que, na verdade, não é nova, e que “não morreu jogada no mar” (SENA, 2017, p. 40), pelo contrário: encontra-se em constante resgate.

Escrever, então, possibilita a manutenção da vida de cada um e do espírito de memória e revolta, através da perspectiva que se apresenta ao mundo a partir da escrita, do registro, da intimidade que se desenvolve para consigo e com a comunidade, e da autonomia que se estabelece. O grito agudo, doído, rompe com o silêncio e incomoda, pois vomita a autorrecusa e o ódio racial e patriarcal que opera à força (ANZALDÚA, 2000, p. 321). E assim se segue, escrevendo sobre o não dito, contra as barreiras da dor, do medo, da invisibilidade e da censura.

Seu mergulho não poderia ser outro: o título de sereia remete ao canto, característico dessa figura mitológica, e ao ritmo que ela comunica desde as profundezas do mar até a beira das praias, e ao profundo de novo, como onda que se junta, se forma, se quebra, e se volta: ao seu todo e ao seu íntimo. Mar que pode ser calmaria ou tempestade — de qualquer maneira: forte, indissipável, associado à transformação, reenergização e limpeza. Entrelugar, por onde chegam deuses, mas também de onde emergem monstros. Beleza e perigo. Mortes e renascimentos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 623) Na história da diáspora negra, tem-se o mar como um grande cemitério de corpos violentados, ao passo que também carrega memória, de onde pode ressurgir vida. O elemento água é bastante recorrente na obra de Sena, como em “O mar é marginal / A lagoa é periférica” (SENA, 2017, p. 14), versos que precedem a definição de Manguabense, ao início do livro, que situa a Lagoa Manguaba como palácio da sereia vulcânica, deodorenses itinerante, cujo segundo habitat é, na mesma cidade, a Praia do Francês. O tema aquático, na obra de Sena, é também fronteira: entre o continente de lá e o de cá, e entre biomas terrestres e marinhos, como nos mangues da sereia que transita entre mar, rio e lagoa.

¹⁵ Ao passo que, interessante observar, recorre a outras tradições, não-hegemônicas, como a menção à religiosidade afro-brasileira. Relação similar é retomada também em seu poema “ondas”, publicado no mesmo livro, que diz: “quase escuto um blues / mas me vem mesmo é um canto pra Iemanjá / que é mais melhor / que abraça a gente.” (SENA, 2017:19).

Kika Sena finaliza o poema com versos de declarações de preservação da vida e da história do mar e de seus filhos, em referências micro e macro à história particular da eu lírica e à história de sua ancestralidade. Em tom firme, os versos reafirmam o conflito entre terra e mar, com ênfase na relevância, assim como na resistência, dos povos da diáspora negra, em específico no contexto colonial brasileiro. “Filhos do mar” faz referência aos percursos de navios que trouxeram pessoas escravizadas do continente africano para o Brasil, assim como também se refere à filiação religiosa com Iemanjá. Os versos também fazem menção ao genocídio negro que, na colonialidade do Brasil, se inicia antes mesmo da chegada ao território, uma vez que muitas vidas se perderam no trajeto, e os corpos jogados ao mar. No entanto, a história desses povos, defende a eu lírica, não encontra o mesmo fim, pela resistência e resgate da ancestralidade.

Gloria Anzaldúa (2009b, p. 4) também se utiliza da metáfora da água para dizer que identidade é um rio: é fluida, e *precisa* fluir, em um processo sujeito a mudanças externas e internas às águas — que seguem correnteza por entre as margens. A pesquisadora, poeta, chicana¹⁶ e *queer* trabalha a identidade em sua obra a partir de sua perspectiva, que é atravessada por diversos conflitos de: etnia, classe social, gênero, sexualidade, região geográfica-cultural, entre outros. E ela os trabalha, de maneira especial, no que tange a linguagem — por exemplo, quando mistura, numa obra, as línguas espanhola e inglesa.

A linguagem de Kika Sena em sua obra poética é marcada por uma informalidade bastante pessoal, que não necessariamente segue padrões de norma, e sim comunica a partir da palavra falada própria de sua realidade e comunidades. No prefácio de seu livro *Periférica*, assinado por Amara Moira, ressalta-se a qualidade de seus versos que não se restringem a funcionar de maneira previsível, uma vez que brinca com “a prosa, a pouca pontuação, a experimentação afrontosa com as sonoridades da língua, trazendo pra cena palavras que não costumam estar associadas ao universo poético” (MOIRA, 2017b, p. 12). A composição formal da poesia de Sena dialoga constantemente, então, com os aspectos identitários trabalhados na obra, a partir da linguagem própria do universo da eu lírica.

O poema “sereia vulcânica” demonstra, também, uma linguagem cênica, quase lúdica — não fosse a seriedade do tema — semelhante à apresentação de uma grande personagem numa história juvenil. É composto por 16 versos organizados, de maneira gradativa, em: três estrofes de

¹⁶ Com ascendência mexicana, nascida nos Estados Unidos, no estado do Texas, que faz fronteira com o México. Região com uma cultura particular, envolta em constante dinâmica de contato intercultural.

dois versos; duas estrofes de três versos; e a estrofe final com quatro versos. Cada um desses momentos cumpre funções distintas, como introdução, clímax e conclusão. Esse formato é ressaltado pelo ritmo, que acelera com o passar da leitura até se assentar no conjunto de ideias que compõe o fechamento. Em questão de narrativa, observa-se similar construção de início, meio e fim. A eu lírica se apresenta, no começo, relatando ações às quais foi submetida desde seu nascimento, que tiveram a consequência de sua reação. Esse ato abre a segunda parte do poema, que enfatiza o conflito, já não mais velado. A conclusão discute pertencimento e retoma a tensão de oposição entre terra e mar, trabalhada pela autora do primeiro ao último verso.

Nos versos 3 e 4, temos um formato de frase que se repete, exceto por quatro palavras, com cinco letras cada. As sonoridades de “preta” e “berço” dialogam no que tange às letras “e” (com mesma pronúncia) e “r” (com pronúncias diferentes), presentes na primeira sílaba de ambas as palavras, em companhia alternada entre “p” e “b”, cujas sonoridades também traçam um paralelo entre si. Já nas palavras “bicha” e “choro”, observa-se a pronúncia xiada do “ch” presente em ambas. A relação entre essas quatro palavras também se dá uma vez que “preta” está para “bicha”, assim como “berço” está para “choro”.

O 5º verso abala a estabilidade rítmica que existiu até então. Conta com apenas seis sílabas, em comparação às nove ou dez sílabas poéticas dos versos anteriores. A sonoridade de “quando cresci gritei” é composta por uma sequência de sons oclusivos, e resume rapidamente um ato importante da narrativa, que será explicado em seguida, de forma que o ritmo agitado permanece. A instabilidade rítmica também é notável quando, após o verso de seis sílabas, os versos 6 e 7 apresentam duas das maiores sentenças do poema, seguidos por versos curtos novamente: os versos 8 e 9 preparam para o momento de fechamento do clímax e desaceleração do ritmo, acompanhados da firmeza da conclusão do poema.

O verso 10 apresenta sonoridade curiosa, com duas palavras monossilábicas iniciadas em “m”, seguidas de palavras dissílabas com bastante atrito e vibração na pronúncia: “grito”, “preto”, “grande”. Já o verso 12 apresenta menos atrito, e brinca com correspondências da palavra “aguda” no que tange a dor ou o grito. É, também, o único verso, de todo o poema, em que há pontuação: “mais aguda eu doía.”, finalizando a etapa do meio, o clímax do poema.

Os versos finais, de 13 a 16, reúnem grandes sentenças com estruturas semelhantes, segurando um ritmo mais estável do que o das estrofes centrais do poema. Há também repetição

de palavras, que indica a preocupação em enfatizar quesitos da relação entre opressão e reação relatadas no texto sob a poética da representação de terra e mar.

A tensionada relação entre terra e mar, ou entre dor e alívio associados ao mar, também pode ser encontrada na obra de Diana Salu, quadrinista e escritora brasileira e travesti, também publicada pela Padê Editorial, em 2019, na coleção denominada “cole-sã escritivências”, que publicou mais de 60 títulos de literatura de autoria LGBTQ+ brasileira e majoritariamente negra, com apoio do Fundo Elas de Investimento Social (edital de 2018). O livro de Salu tem o título *Cartas para ninguém*.

No poema “6 seis dias em Fortaleza e (ainda) não vivi o mar”, a eu lírica de Salu relata forte desejo de se banhar na praia e lavar a alma, durante uma viagem ao litoral cearense, porém se sente insegura por sua vida, uma vez que, na sociedade transfóbica apegada às heterocisnormas, há uma “dinâmica-controle dos corpos que podem ou não podem habitar a cidade”, de forma que “há corpos que em evidência estão sujeitos a reações de ódio e violência” (SALU, 2019, p. 32).

Assim como a relação das eu líricas de Sena e Salu com o mar é complexa, as tensões entre terra e mar trabalhadas em suas obras também o são. Salu, em história em quadrinhos, constrói um paralelo sobre poder ouvir, ao “mergulhar na terra”, o som do mar e das baleias, “quando o metrô corre pelos túneis” (SALU, 2019, p. 30), estabelecendo um outro tipo de tensão entre terra e mar, articulando imagens do cenário cotidiano urbano com possibilidades imaginativas sensoriais que extrapolam limites do real.

O poema “sereia vulcânica” de Kika Sena, no entanto, não faz referências diretas a um cenário urbano, como o de Salu. Todos os seus elementos, por mais que indiretamente se refiram a várias outras ideias, inicialmente remetem a uma narrativa de conto de fantasia em cenário de natureza, desde o título da obra: sereia, um ser mágico que está mais associado ao ambiente marinho do que urbano; e não qualquer sereia, mas vulcânica, demonstrando um caráter único nela: o elemento fogo, pouco relacionado a figuras marítimas. Diferente do poema de Sena e próximo aos de Salu, a segunda obra poética que será analisada neste trabalho, do poeta Preto Téo (MARTINS, 2018), se passa no cenário urbano.

1.2. Quarto-cozinha

Preto Téo, ou Téo Martins, é jovem negro transmasculino, poeta, ator, *slammer*¹⁷, nascido na Bahia e radicado em São Paulo, vivente¹⁸ de umbanda, e se utiliza da escrita para pensar, comunicar e expressar a própria existência. A partir de sua obra, é interessante refletir sobre a masculinidade do “homem que se faz homem, a princípio apesar, mas cada vez mais para além, do genital” (MOIRA, 2017c, p. 37). Os versos de Preto Téo celebram corpos trans, rejeitando e denunciando a normatividade, ao se fazer pensar a partir de outra perspectiva, que não a cisgênera. Assim, colocam-se em disputa os sentidos que se conhece para palavras como “homem”, de forma a abarcar outros modelos possíveis de masculinidades, que contemplem corpos e reivindicações políticas outras, e que sejam capazes de problematizar as narrativas patologizantes que até então são atribuídas às vivências trans e travestis.

Seu poema “Xuxu matinal” foi publicado em 2017 na *Antologia Trans*¹⁹ e, em 2018, no livro solo do poeta, de título *EP — poemas de Téo Martins*, apresentando diferença na formatação (pontuação e letras maiúsculas e minúsculas, por exemplo) e na divisão de estrofes e separação de alguns versos. A versão em análise neste trabalho é a mais recente, uma vez que, dentre outros motivos, entende-se que o tempo de contato com a palavra poética escrita e falada proporciona ao poeta novas percepções de como organizar o próprio poema. O livro *EP* também faz parte da “coleção escrevivências”, sobre a qual a organizadora Tatiana Nascimento discorre ao relatar sua fé em publicar “histórias que curem nosso passado, alimentem nosso presente, construam nosso futuro” e que manifestem “existências possíveis, plenas, autodeterminadas, autoafirmadas literariamente” (NASCIMENTO, 2018, p. 5), fazendo menção ao ato de escrever diante do contexto de opressão brasileiro que alimenta morte e silenciamento da diversidade.

¹⁷ Preto Téo produz e participa de batalhas de poesia chamadas *slam*. O *slam* se define como um evento em que participantes se inscrevem e disputam entre si, como em um campeonato, no qual, a cada partida, declama-se uma poesia autoral, recebe-se uma nota, e passa-se ou não para a próxima fase, até chegar à final. Demais regras, como, por exemplo, temas, tempo de duração do poema, júri e prêmios, são definidas por cada *slam*. São semelhantes às batalhas de rima na cultura do *rap* e *hip hop*, com a diferença de que, na batalha de rima, as disputas costumam ocorrer entre duplas (uma pessoa contra outra), enquanto, no *slam*, cada pessoa tem a sua vez de declamar e/ou performar diante do público, individualmente. Segundo Téo, em entrevista, há também um clima de comunidade “onde a ideia é fortalecer”, uma vez que o evento é composto majoritariamente por pessoas pretas e periféricas. (EDUCATIVA, 2021)

¹⁸ Termo utilizado conforme consta na seção sobre o autor ao final do livro *EP*, de Preto Téo. (MARTINS, 2018:52)

¹⁹ *Antologia Trans — 30 poetas trans, travestis e não-binários*, uma realização do cursinho popular do Coletivo Transformação juntamente à sua iniciativa literária TRANSarau, e publicado pela editora Invisíveis Produções em 2017 na cidade de São Paulo. (TRANSFORMAÇÃO; TRANSARAU, 2017)

Xuxu matinal

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 livre e despreocupada a minha voz
 Fina
 Quero livres os meus trejeitos
 afeminados
 O meu quadril largo
 Eu quero ser o homem
 Que sou
 De vagina
 No pau, nas mãos
 No corpo

De Raquel Virgínia
(MARTINS, 2018, p. 22-23)

No poema “Xuxu matinal”, de Téo Martins, o eu lírico é um homem trans e negro relatando seus desejos íntimos e amorosos — românticos, sexuais ou de outras variáveis naturezas relacionais — pela moça Raquel Virgínia.

No decorrer da obra, é perceptível o olhar de carinho por Raquel, em seus detalhes: ambos aqueles que a localizam enquanto dissidente à cisnorma e aqueles que a localizam como companheira especial do eu lírico em seus respectivos cotidianos. O poema se inicia com um relato de intimidade, ao acordarem juntos, no ambiente doméstico, e segue para o espaço público urbano, em menção à rua 24 de maio e ao bar Bourbon Street: ambientações de funções distintas. A rua 24 de maio remete ao dia-a-dia corrido, com pendências a se resolver. Já o bar diz respeito a um momento de desfrute e de lazer. É significativo, então, pensar um casal negro e trans, juntos, de mãos dadas, ocupando esses contextos, conforme a dinâmica-controle dos corpos, de Salu (2019, p. 32), mencionada anteriormente. Raquel é alguém que o eu lírico admira, observa, quer por perto, assume relacionamento em via pública.

É, também, alguém para quem o eu lírico gostaria de prover conforto, embora impossibilitado mediante limitações de recursos, as quais ele trata com transparência, mesmo correndo risco de ser mal interpretado. Pois tal questão se mostra delicada em função do contexto em que se encontra em flerte com Raquel Virgínia: travesti brasileira, identidade que carrega vulnerabilidade social, em específico, aqui, a respeito das ainda escassas oportunidades de inclusão em emprego formal e seguro, de forma a compelir uma significativa parcela da população travesti a recorrer ao trabalho de prostituição²⁰. A atitude do eu lírico de, ao se encontrar com sua amada, ressaltar que não possui dinheiro, remete, para Raquel, aos homens que apenas enxergam travestis como prostitutas, ou que apenas buscam nelas a prestação de serviços sexuais — ao contrário do que demonstra o eu lírico em suas demais palavras: que a enxerga como um amor, sua companheira, em uma relação de encontro romântico, e não de trabalho. A maneira que o poema trata essa questão é ponto interessante de análise. Uma vez que, para uma parcela da população brasileira, associa-se as travestis diretamente à prostituição (inserindo-se juízos de valor de carga negativa, como

²⁰ “De acordo com dados levantados pela ANTRA, 90% da população de Travestis e Transexuais utilizam a prostituição como fonte de renda, e possibilidade de subsistência, devido a dificuldade de inserção no mercado formal de trabalho e a deficiência na qualificação profissional causada pela exclusão social, familiar e escolar” (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS, 2018:18).

imoralidade, perigo e crime), o autor brinca justamente com isso quando Raquel Virgínia questiona: “toda travesti ocupa / automaticamente / o lugar de puta?” (MARTINS, 2018, p. 22-23).

A transparência do eu lírico quanto ao dinheiro, então, tem fins de situar ambos, ele e sua amada, lado a lado, exaltando a proximidade social, assim como a racial e gênero-dissidente. Seus corpos se encontram numa relação trans-negra-centrada — em contraste à distância de vivências e acessos que outros tipos de dinâmicas relacionais poderiam sinalizar. O debate quanto ao recorte socioeconômico e profissional (empregatício) também se abre através da escolha do nome da personagem. Raquel Virgínia é o nome da cantora e compositora, de Jabaquara/SP, da banda As Bahias e a Cozinha Mineira — e ela é, assim como a personagem, mulher negra e trans. Nesse parêntese, parece pertinente refletir a respeito do campo artístico-cultural como um local de bastante relevância para a população LGBTQ+ como possibilidade de trabalho, produção, sustento, manifestação, entre outras.

Na obra, é perceptível também a urgência pelo desejo afetivo-sexual desfrutável e desfrutado entre corpos aos quais o sistema (ou “*cistema*”) e a branquitude o pretendem negar, objetificar, ou ainda patologizar ou criminalizar. Na sequência final do poema, o eu lírico procura mostrar o que ele é, ao relatar em seguida o que ele quer. De forma a evidenciar que ele é desejo: pela intimidade de ser livre, e pela liberdade de ser íntimo. Tal momento ocorre após o eu lírico sinalizar de que lado ele está, trecho que será melhor discutido posteriormente neste texto, no que tange os conceitos de fronteiras e encruzilhadas.

Em aspectos formais, “Xuxu matinal” é composto por versos livres e brancos. No entanto, não é total a ausência de uma estrutura de métrica e rimas. É possível identificar relação de similaridade ou oposição silábica entre versos. O poema é estruturado também através de elementos que corroboram com a conexão entre as partes, como aliteração, repetição de palavras ou versos e rimas internas.

É dividido em duas longas estrofes, contendo 36 e 18 versos respectivamente e 54 no total, cuja métrica varia, apresentando de 1 a 19 sílabas poéticas. Conta com uma linguagem caracteristicamente jovem e de contexto urbano, remetendo ao cotidiano da comunidade trabalhadora e gênero-sexual divergente negra de uma cidade grande brasileira. Com a presença de gíria, palavrão e termos em língua estrangeira e pajubá²¹, a estruturação dos versos e estrofes —

²¹ Em entrevista, o poeta Preto Téo afirma a diferença que vivencia entre as línguas em termos do quanto se sente contemplado, em sua subjetividade, por elas. (EDUCATIVA, 2021) O pajubá é um fenômeno linguístico que funciona como um dialeto ou um conjunto vasto de gírias, contendo mais de 1300 verbetes registrados em dicionário (TORRES,

pensada de maneira mais flexível do que modelos tradicionais de poesia — confere à obra um ritmo de declamação particular, e que também remete à juventude da periferia de São Paulo. Em entrevista, Preto Téo manifesta que a métrica não lhe cabe, nem mesmo a do samba ou do *rap*, que são linguagens de palavra musicada próximas ao contexto da literatura marginal da periferia. Muito embora o poeta as valorize, não cria com base nelas, pois precisa da flexibilidade que o verso livre proporciona. O poeta relaciona a ausência de uma métrica padronizada em sua obra com a maneira como é atravessado socialmente pelos padrões métricos da branquitude cisgênera cristã diante de seu corpo preto, trans e macumbeiro (EDUCATIVA, 2021).

Sendo assim, desde o primeiro verso, sinaliza-se de qual perspectiva o eu lírico cria quando adota o termo xuxu, do pajubá, que será melhor endereçado mais à frente no trabalho. Em seguida, o segundo verso — que completa a sentença do primeiro como se um só verso fosse, não só a respeito do sentido, mas também com a presença da primeira letra minúscula e da pontuação que apresenta — traz o nome da personagem Raquel Virgínia, que abre e fecha o poema, uma vez que se repete ao final, presente por três vezes na segunda estrofe. Isto é, está presente do segundo ao último verso.

A repetição de seu nome é simbólica por uma série de motivos: é comum às vivências travestis e transgêneras o impacto de reafirmação ou de violência que a relação com os nomes podem causar; a menção a seu nome no início e no final do poema estão associadas a momentos de intimidade e romance. Dessa forma, é ressaltado o valor de pertencimento e acolhimento do nome de sua amada, uma vez que se constrói também, para além da repetição, uma relação com o carinho e o desejo explicitados nos demais versos que rodeiam seu nome.

Os versos 4 e 5 ocupam a posição de versos mais curtos do poema, e também se relacionam como se fossem um só. No quarto verso, encontra-se repetição de palavra pela primeira vez no poema: Quero. Esse início sinaliza de antemão que o desejo, não por acaso, será referenciado por diversas vezes no decorrer da obra. Em outro poema de Preto Téo, de título “4”, também publicado em seu livro *EP*, o eu lírico aponta que:

2020:132), e funciona como uma herança da língua africana iorubá à comunidade LGBTQ+ brasileira (BARROSO, 2017:44), através da apropriação do uso a partir da vivência em terreiros de candomblé e umbanda. É adotado, em específico, pela comunidade travesti como um “código secreto” de sobrevivência, e posteriormente por outros membros da comunidade gênero-sexual dissidente como uma linguagem própria desse grupo social. (TORRES, 2020:132) Preto Téo resalta que sua relação com o pajubá o atravessa culturalmente por apresentar, para além do código, a possibilidade de comunicar ideias que o idioma colonial não nomeia, ou sequer compreende.

O sistema não é feito pra gente ter certeza do que é, pra transbordar os nossos limites, os nossos gostos, afetos, querereres. Então a gente não chega nesse rolê batendo no peito, entende? Demora. Demora pra entender que quem tá errado é o resto, demora pra acreditar no que todo o seu ser tá indicando e pedindo ao longo de toda a sua vida. (MARTINS, 2018, p. 12)

O eu lírico desse texto aponta o conflito emocional existente ao ser alguém que rompe com as métricas sociais, e demonstra uma íntima relação entre essa tensão e a limitação do exercício do desejo. Traça-se, também, relação entre o “transbordamento de limites” (novamente, as métricas) e o cultivo de si, individual e comunitariamente. Essa perspectiva se demonstra presente durante todo o poema “Xuxu matinal”, uma vez que a ação de querer é retomada diversas vezes do início ao fim, junto ao nome da personagem amada e ao contexto doméstico romântico-sexual.

Os versos 6 e 7, mais compridos, introduzem um ritmo mais acelerado ao poema, iniciando detalhamento da relação do eu lírico com Raquel. Iniciados na palavra “Quero”, os fonemas seguintes sinalizam, em aliteração, um paralelo entre ambos os versos, nos trechos “sua voz grave” e “a graça de ver”. O sétimo verso finaliza na abertura da primeira rima do poema: “pé”, junto a “café” do nono verso, curto, sinalizando uma pausa antes de ingressar no próximo cenário que o eu lírico relata.

No décimo verso, o ritmo se acelera novamente, com fôlego para bater perna por um dia inteiro. O desejo aqui se encontra em compartilhar situações no ambiente externo, perpassando pela presença do trabalho e consumo. A menção à localidade da 24 de maio em “Xuxu matinal” não é a única na obra do autor, ela aparece também no texto de título “5”, publicado no mesmo livro e organizado no formato de um único parágrafo longo e corrido. Em ambos os textos, narra-se elementos do cotidiano do “trabalhador cansado” (MARTINS, 2018, p. 13). No texto “5”, é na 24 de maio que o eu lírico, ouvindo nos fones a música de Yzalú, cantora brasileira negra e com deficiência, que versa sobre questões de racismo, logo antes de se deparar com a presença de outra cantora negra brasileira, Tássia Reis. O eu lírico narra o encontro da cantora com fãs e a importância desse reconhecimento, respeito e carinho. É interessante notar a influência de outros nomes da cultura brasileira na obra de Preto Téó, representada pela significativa frequência que são citados em seus textos. É possível que o nome da personagem do poema “Xuxu matinal”, escolhido não ao acaso, componha essa lista, junto a Linn da Quebrada, Day Rodrigues, Mel Duarte, Preta-Rara, Rosa Luz, Xênia França, Ellen Oléria, Luana Hansen, Sueli Carneiro, Djamila Ribeiro, Stephanie, Victoria Cruz, e Dina Di (MARTINS, 2018, p. 14; 34).

O poema de título “4”, citado e comentado anteriormente, também transcreve o momento de saída do ambiente doméstico para o externo, indicando o processo de lavar o rosto e se deparar com o sol e o calor da cidade, em oposição às sombras do clima denso do quarto em uma manhã cinza. O eu lírico se prepara para encarar o “mundão correndo”, após acordar no susto e cair “pro lado, naquela par de roupa suja, tênis, ponta, caneta e depressão que a gente deixa no pé da cama” (MARTINS, 2018, p. 12). Mostra-se presente, então, na obra de Téo, o diálogo com o espaço público da cidade em relação à intimidade de um canto privado.

O verso 11 de “Xuxu matinal” apresenta uma outra classe de termos considerada distante da linguagem poética por uma perspectiva literária conservadora, mas que dialoga com o contexto das literaturas marginais das periferias. O autor escolhe o palavrão “puto” para descrever a falta de capital monetário. É o último verso da primeira estrofe que se inicia com “Quero”. Ao mencionar a questão do poder de compra, delonga-se uma discussão sobre esse tema nos próximos versos.

Sendo assim, nos versos seguintes, a presença das palavras “almoço” e “Chivas” sinalizam a relevância fisiológica e social dos momentos de refeição, mencionada também no nono verso sob a palavra “café”, e também em outras obras como no texto “5” que diz “Colei na Dom José pra bater aquele pf monstro de 8,50, bem medido no apetite de trabalhador cansado. É a boa pedida pra segurar o jejum de sei lá quantos corres até voltar pra casa” (MARTINS, 2018, p. 13), que relata a chegada do eu lírico em um estabelecimento onde pode consumir uma refeição do tipo “prato feito”, elogiada pelo custo-benefício na rotina da classe trabalhadora. Em ambas as obras, ressalta-se a dificuldade ou impossibilidade de satisfazer tais necessidades por falta de “um putinho”.

A ideia da falta de dinheiro se ramifica em versos curtos iniciados em minúscula, cuja pausa entre um e outro corrobora para diminuição do ritmo do poema. O verso 16 se repete no 18, gerando mais uma das pontuais rimas presentes. Dessa vez, justamente com a palavra “dinheiro”. A partir desse ponto, os versos curtos, em maioria, se organizam intercalados com os poucos porém constantes versos longos no decorrer do poema.

Dos versos 19 ao 22, soma-se vinte sílabas poéticas, enquanto de 23 a 25 soma-se vinte e duas. Além da métrica similar, esses dois conjuntos de versos terminam em rima (“mim” e “assim”), reiterando a relação rítmica que estabelecem entre si. No segundo conjunto, de 23 a 25, também se constrói uma relação entre os versos pela escolha de palavras características, novamente, da vivência do jovem trabalhador de São Paulo capital (“trampado” e “freela”,

referentes a trabalho, em específico o informal), intercaladas por outra interessante escolha de palavras que se relacionam por aliteração (“máximo” e “faxinas”).

O verso 26 abre um questionamento que se segue em 27 e 28, versos curtos iniciados em minúsculas, também trabalhados na aliteração das palavras “perguntar”, “porque” e “importa”. O verso 29 apresenta a mesma função ao abrir o questionamento seguinte, que complementa o anterior, também com versos curtos em minúscula e, no lugar da aliteração, a rima de “ocupa” e “puta”. Esse último vocábulo, semelhante ao “puto” presente anteriormente, difere em significado, embora, nesse contexto, refiram-se ambos a uma relação de consumo, cada qual à sua maneira e perspectiva.

Os últimos versos dessa primeira longa estrofe, também curtos, em sua maioria, e complementares como uma grande sentença, relacionam-se pela rima “estou” e “sou”. Apresenta, também, curiosamente, o termo “parágrafo”, no verso 35, usado para sinalizar a chegada da próxima estrofe, que se abre retomando o desejo com rima de repetição de palavras em aliteração: “pele preta”, nos versos 37 e 38. Junto ao desejo, tem-se Raquel Virgínia, que se repete pelos versos 39, 40, 43 e 54, estabelecendo rimas entre si e com as palavras “fina” e “vagina” nos versos 45 e 51.

Tem-se ainda, nessa última estrofe, a escolha do termo “tetas” no verso 41, gerando uma rima interna em relação à “pele preta”. A repetição das palavras “livre” e “livres” gera aliteração, ao passo que se brinca também com a relação de fonemas, significados e rima entre as palavras “fina”, “afeminados” e “largo”.

No que tange essa liberdade que o eu lírico de Preto Téo busca, tem-se o seguinte trecho no seu texto de título “11”, publicado em seu livro *EP*:

Compreendo – hoje – que a minha postura, o meu modo de falar, o meu tom de voz e todos os meus saberes, todas as minhas experiências, todo o complexo de emoções que carrego comigo desde a infância abarcam sim o Teodoro, e que o Teodoro sou eu. E de manso, no meu tempo, no meu conforto, tenho experimentado desprender a dita carga masculina que teimo em abarcar de todo, mas por completo ela não é minha. Não ousou exprimir em palavras, inclusive, o que é masculino e feminino. Não sei de fato. Sei que sinto e tenho e sou um misto de coisas que não são as que pessoas cisgêneras experienciam. [...] E sei que tudo isso me pertence muito íntimo e muito sagrado. (MARTINS, 2018, p. 28)

O eu lírico de nome Teodoro, assim como o poeta, o que sugere uma interpretação autobiográfica, discorre sobre sua maneira de se expressar socialmente em relação às expectativas de masculinidade. Sinaliza que existem diversas facetas dessa dita masculinidade, ou diversas

masculinidades em si, as quais algumas o contemplam e outras não, muito embora não se pretenda nem mesmo definir e diferenciar o que seria masculino e feminino — uma vez que há sutilezas e complexidades inúmeras. Essas, sim, o eu lírico endereça mais diretamente, quando se coloca como, ele mesmo, complexo em seu íntimo e sagrado, em relação a essas específicas questões de gênero. Em seu poema de título “7”, publicado no mesmo livro, o poeta comenta novamente a respeito de masculinidades possíveis, em uma sequência que demonstra o alívio de verbalizar seu ponto de vista, elucidando de onde fala, para quem, e com quem:

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. 21)

Esse trecho dialoga com a ideia do exercício da voz e a manifestação verbal artística falada ou escrita. Assim como em “Xuxu matinal”, esse poema também lista características do corpo transmasculino, alguns inclusive reproduzidos em ambos os escritos. O poema de título “7”, em específico, não só as lista, como também as localiza pertencentes a uma masculinidade paralela à padrão, experienciada pelo eu lírico: uma perspectiva compartilhada em comunidade, como aponta os últimos versos da citação. A trajetória até obter essa compreensão é, porém, tortuosa, como no trecho do texto “4” do poeta, que novamente cito: "a gente não chega nesse rolê batendo no peito, entende? Demora. Demora pra entender que quem tá errado é o resto" (MARTINS, 2018, p. 12), sinalizando que, uma vez que “o resto” das pessoas lhe diz que é “errado” ser como ele é, há todo um processo até se criar um senso de acolhimento e orgulho de quem se é, para, então, no caso do poema “7”, disputar ativamente conceitos outros de masculinidade, para além do patriarcal ocidental cristão.

A menção às diversidades gênero-sexual dissidentes dentre os grupos citados ao final do poema “7”, todos empunhando e apontando armas de destruição a essa masculinidade (violenta) a qual questionam, remete ao senso de comunidade em fortalecimento mútuo. Em entrevista, Preto Téo comenta a ocorrência de encontros entre pares que acontecem a partir da sua escrita, quando sua expressão poética a respeito da vivência trans atrai outros homens trans que se identificam e fazem contato com o poeta. Esse contato, Téo diz, é um processo de troca importante e que reitera a construção coletiva de “uma masculinidade que vai por um caminho diferente da que está posta” (EDUCATIVA, 2021). Esse processo de troca ocorreu com o poeta no sentido contrário também: quando se sentiu incentivado a compartilhar suas produções literárias por se encontrar dentre semelhantes no cursinho popular do Coletivo Transformação, que simbolizou ao poeta um espaço mais seguro em relação à cisgeneridade branca com a qual conviveu em outros espaços educacionais até então. A relação entre as pessoas envolvidas no cursinho (idealizadores e estudantes) também gerou a iniciativa denominada TRANSarau, como mais um espaço de incentivo às produções artísticas e literárias das pessoas trans negras e periféricas frequentadoras. Sendo assim, elucida-se a relevância da construção de comunidades acolhedoras nos processos literários, tanto para quem escreve quanto para quem lê.

No verso 44 de “Xuxu matinal”, a menção à voz se conecta com a voz trabalhada na análise do poema “sereia vulcânica”, e relacionada à perspectiva de Gloria Anzaldúa. Na obra de Téo, o poema de título “3 *Male energy*” se inicia com os versos “é só pra dizer em voz alta que eu não sou obrigado a nada / não sou obrigado a me esconder / não sou obrigado a calar” (MARTINS, 2018, p. 10), como quando Anzaldúa reclama sua “voz de poeta”, a fim de romper com “a tradição do silêncio” (ANZALDÚA, 2009a, p. 312). Mais à frente, nesse mesmo poema, o eu lírico de Preto Téo versa “sobre não caber num teclado, numa folha / em porra nenhuma / sobre a eterna, contínua, forte e permanente insatisfação com texto / com escrita, com a merda do pôr pra fora” (MARTINS, 2018, p. 11), mesclando numa mesma estrofe a questão de não pertencimento social que vivencia e o bloqueio a respeito de produzir literatura. Anzaldúa (2000, p. 232) discorre sobre o desafio da escrita para a pessoa escritora do terceiro mundo:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever, coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas

sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 232)

A autora lista uma série de fatores que localizam o papel da escrita em um local de grande relevância em meio à realidade desafiadora de alguém que precisa enfrentar várias outras batalhas diariamente. Muito embora a relação com a caneta muitas vezes se configure como, ela mesma, uma batalha, ela se mostra também uma forte aliança, uma vez que a escrita permite a criação de novos mundos que melhor contemplem a poeta; dá sentido e organiza as ideias para melhor compreendê-las; cria intimidade, autonomia e autopreservação. A poesia de Preto Téó se relaciona com essa perspectiva, uma vez que proporciona ao poeta e a seu público uma experiência diferenciada de descoberta e valor próprio.

A atitude decolonial (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 88) presente no discurso das obras de Téó e de Kika pode ser observada, então, por diversas perspectivas sociopolíticas em intersecção. Por interseccionalidade, entende-se o esforço de enxergar e discutir diferentes aspectos de discriminação experienciados por um indivíduo ou coletivo, levando em consideração a complexidade de suas específicas vivências e dos resultados possíveis de uma intersecção entre discriminação A e discriminação B (e assim por diante), ou seja, não só como um somatório superficial dessas discriminações, mas sim algo que se desdobra para além de $A+B$ ²², por vezes tomando proporções outras, diferenciadas daquelas discutidas comumente quando não se parte de uma perspectiva interseccional (CRENSHAW, 1989, p. 140; 166-167).

A poesia de Preto Téó acessa profundezas ao mesmo tempo que aborda sutilezas, apresentando um *flow*²³ de declamação muito próprio do poeta, que se projeta na particular construção de seus versos. A palavra falada de Téó encontra em sua performance o gestual, o volume e a cena, com uma entrega particular, que se procura reproduzir em sua palavra escrita.

²² Como, por exemplo, caso se pense de forma generalizada o que se entende enquanto uma discriminação sexista e o que se entende enquanto uma discriminação racial, e então se some as duas generalizações na pretensão de definir, de maneira simplificada, o cenário vivido por alguém sujeita a ambas. Pela perspectiva interseccional, porém, o cenário tende a ser mais complexo do que $A+B$.

²³ Termo utilizado em contextos do *hip hop* e da literatura marginal da periferia no Brasil, fazendo referência ao arranjo, da palavra falada junto ao ritmo, elaborado ou reproduzido por cada poeta ou *rapper*. O valor do *flow* se relaciona com o reconhecimento de habilidades literárias/musicais e de originalidade a partir da maneira como cada artista apresenta seu trabalho.

Dessa maneira, a partir da introdução de cada um dos poemas nesse primeiro capítulo, a análise terá continuidade com a proposta de investigar a literatura de autoria transgênera brasileira, em diálogo com outras obras da comunidade gênero-sexual dissidente, pautando as possibilidades que se estabelece no presente em relação à memória e à futuridade LGBTQ+.

Capítulo 2 - O direito à memória

*“you gotta know the truth
 cause the truth will set you free”²⁴
 não sou nova aqui, não te peço licença
 sua permissão nunca fez diferença
 com toda educação, ****-** sua crença”
 (Urias)²⁵*

Conforme analisado no Capítulo 1, o poema “sereia vulcânica”, de Kika Sena, trata de questões referentes à ancestralidade e aos projetos de genocídios culturais dentro do cenário de colonialidade do Brasil. A eu lírica narra que lhe esconderam suas raízes para, assim, enfraquecê-la, seguindo uma lógica de dominação colonial.

O racismo procura minimizar ou impedir o exercício pleno das vidas não-brancas — em específico, aqui, as negras e indígenas — em sua inteira complexidade e diversidade (NASCIMENTO, 2019, p. 18), através da imposição de um modelo único e monocultural, baseado em “regimes de verdade historicamente mantidos pelo colonialismo” (RUFINO, 2017, p. 43). A heterocisnormatividade se enquadra dentre tais regimes de “verdades” impostas e gradualmente incorporadas à nossa cultura, alcançando proporção a ponto de se imaginar que a heterossexualidade e a cisgeneridade sejam as únicas possibilidades corretas, originais e dignas de vida, respeito e direitos.

No entanto, há e houve diversos povos ao redor do globo, em específico anteriormente ao contato com o colonialismo, nos quais as demais existências humanas se encontravam socialmente inseridas, inclusive no campo do sagrado, presentes até mesmo como lideranças, divindades e entidades religiosas e mitológicas (OLIVEIRA, M., 2020, p. 133), o que remete à ideia de uma ancestralidade trans, por vezes dissociada do conceito de discriminação por transfobia, em seus cenários originários. Sendo assim, é possível notar que o racismo age também através de estratégias de silenciamento, esquecimento e apagamento histórico e memorial, uma vez que o imaginário dominante criou seu próprio mito da modernidade, inventando classificações que situam a

²⁴ “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”, versículo da Bíblia Sagrada localizado em João 8:32.

²⁵ Música “Diaba”, cujo videoclipe venceu o prêmio de Melhor Direção de Arte em 2020 no *Berlin Music Video Awards*. (URIAS, 2019)

civilização europeia como hierarquicamente superior, e, portanto, impondo seus padrões a despeito dos saberes próprios de outros povos (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 18).

Existências LGBTQ+ estão e estiveram presentes em diversas das nações que residem ou residiram em território hoje denominado Brasil — desde antes de tal denominação, que ocorre a partir de invasão e colonização europeias, as quais marcam também o início do genocídio da multiplicidade dos povos indígenas da região. Essas presenças são comprovadas entre relatórios coloniais do século XVI e pesquisas de campo realizadas no século XXI. (FERNANDES, 2017, p. 640; MOTT, 1998, p. 10-12)

As pessoas LGBTQ+ estão e estiveram presentes, também, em povos originários de todo o mundo, como apresenta Leslie Feinberg (1996, p. 21-23; 42-47), ao coletar e discutir documentos, livros, artigos e pesquisas de campo que demonstram estruturas complexas de compreensão quanto a sexo e gênero em inúmeras sociedades do globo. Tais presenças estão distribuídas tanto no espaço quanto no tempo da história da humanidade, inclusive enquanto temas em histórias sagradas. Essa pode ser uma evidência de que a presença LGBTQ+ é característica comum ao ser humano de qualquer lugar e época — diferente da LGBTQfobia, cujas manifestações de generalizado impacto de perseguição e exclusão dessa população podem ser interpretadas como parte de um fenômeno histórico relativamente recente (FEINBERG, 1996, p. 89), associado a perspectivas de caráter moralista que condenam práticas divergentes da heterocisnorma, procurando invisibilizá-las como se raras ou inexistentes fossem.

Os termos da sigla “LGBT+”, da forma como hoje são conhecidos, no entanto, chegaram *a posteriori*. Tais existências eram denominadas ou não, em suas diversidades, de acordo com seus contextos, em suas culturas de origem. Como, por exemplo, no que tange etnias nativas de regiões da América do Norte: os termos *badé*, do povo Crow; *warhameh*, do povo Cocopa; *joya*, do povo Chumash; *kwiraxame*, do povo Maricopa; e *nadleeh*, do povo Navajo; não necessariamente se equivalem, seja entre si, seja em relação às vivências ocidentais LGBTQ+, mas atualmente podem ser interpretados com similaridade, abarcados dentro da terminologia *Two-Spirits*, a qual se discutirá mais à frente. (FEINBERG, 1996, p. 23)

Neste capítulo, foi feita a escolha, por vezes contraditória, de se utilizar da terminologia recente e ocidental — de origens europeias, modernas e burguesas (FERNANDES, 2017, p. 640) — aplicada a povos e realidades que outrora não se utilizaram dela. É contraditório uma vez que, no texto, se aponta a dinâmica prejudicial do embranquecimento na colonialidade brasileira, ao

passo que se utiliza termos estrangeiros a essas culturas para nomear uniformemente suas múltiplas concepções acerca de vivências gênero-sexuais diversas, generalizando-as em uma concepção branca. Embora alguns povos reconheçam atualmente tais termos como uma possível tradução de sua própria nomenclatura, essa tradução acontece, seja por trocas voluntárias seja por imposições culturais, de forma que a terminologia “LGBT+” repercute acompanhada também do estigma e do preconceito que acompanham tais presenças no contexto social heterociscentrado²⁶ do modelo colonial. (FERNANDES, 2017, p. 640) Sendo assim, a utilização, neste trabalho, dessa terminologia aplicada a contextos de povos originários do Brasil se justifica na provocação de reflexões acerca (1) da possibilidade de existência, sem repressões discriminatórias, e resistência de sexualidades e identidades de gênero diversas, com expressões diversas, em contextos diversos; assim como (2) da limitação que se enfrenta ao não ter registro e acesso a respeito das valiosas terminologias nas línguas originárias ou suas traduções possíveis, caso existentes — o que acontece não por acaso, mas através de uma política de extermínio e de falta de incentivo à preservação de determinadas vidas, povos, memórias e histórias, conforme será demonstrado nesse capítulo.

Outra reflexão pertinente se dá a respeito das limitações de interpretação encontradas ao pensar a análise de documentos e estudos sobre o tema das sexualidades e concepções de gênero em povos originários. Ao passo que a maioria dos documentos históricos aqui analisados utiliza expressões de origem religiosa, moralista e patológica²⁷ — todas com uma carga indiscutivelmente negativa, sem atenção à complexidade da questão, e exercendo uma leitura eurocêntrica e branca sobre povos originários —, uma parcela significativa dos estudos atuais, aqui tomados como referências, enfoca, de forma geral, a dicotomia heterossexual/homossexual em seus recortes. A proposta do presente estudo é, então, apresentar uma outra possibilidade de leitura, que valorize a ampliação do olhar, e, portanto, repertório, no que tange à diversidade de práticas, expressões e modelos de se viver o sexo e o gênero.

Devido, também, à dimensão de visibilidade que os termos “LGBT+” tomaram mundialmente e ao recorte de documentos que serão tratados nesta análise, foi feita a escolha de se utilizar dessa sigla como uma possibilidade guarda-chuva, assim como “uma possibilidade epistêmica e como um locus de enunciação política” (FERNANDES, 2017, p. 641).

²⁶ Em que a heterossexualidade e a cisgeneridade se encontram posicionadas de maneira central e majoritária, com atribuição de juízo de valor.

²⁷ Como, por exemplo, “sodomia”, “pecado nefando”, “pederastia”, “tribades”, “castrados”, “hermafroditas”.

No início do poema “sereia vulcânica” de Kika Sena, é articulada a palavra bicha junto à preta, quando se fala em berço e raízes. No meio e no final do poema, reforça-se também essa associação a partir da relação de filiação com Iemanjá e com o mar. O termo “bicha” é recorrente na obra de Sena, como no poema “alagoana” que diz: “não fosse a imensa falta de amor / ainda assim sereia seria: / uma linda bicha preta / carregada de graça.” (SENA, 2017, p. 35), cujos elementos “alagoana” e “sereia” traçam semelhanças entre a eu lírica e a poeta, reforçando uma ideia de escrito autobiográfico, e que sinalizam então a bicha preta enquanto uma misteriosa figura feminina, linda e mágica, sem diretamente afirmar gênero e sexualidade dessa figura, apenas sugerindo que se trata de um transbordamento no quesito de padrões normativos de identificação. No poema “salobra”, tem-se os versos “todos os tipos de mulher / todos os tipos de bichas / todos os tipos de pretos / todos os tipos de pobres / numa hierarquia decrescente / quanto mais pobre preta e perto de / ser mulher for / mais ameaçada de extinção é.” (SENA, 2017, p. 26), em que a figura da bicha também situa uma ampla categoria de feminilidades, na qual se experiencia de maneiras e intensidades diferentes o “risco de extinção”, relativo ao conjunto de características que engloba a negritude como fator de risco.

No que tange à memória, é interessante notar como a obra de Kika Sena atravessa questões de ancestralidade racial e familiar, sempre junto às feminilidades da bicha (remetendo a gênero e sexualidades não-normativos, sem especificar como ou quais), em atmosferas poéticas envoltas em temas que, quando não chocantemente realistas, são suavemente fantasiosos. Sua produção poética dança junto com a criação de automitologias e rompe com estereótipos, ao registrar narrativas cuja característica de novidade literária que apresenta pode ser intimamente associada ao resgate de memória ancestral diaspórica, conforme será discutido a seguir. É uma contribuição valiosa para o fortalecimento de toda uma comunidade socialmente marginalizada e para a poesia contemporânea brasileira de maneira geral.

A eu lírica de Kika Sena no poema “sereia vulcânica” se apresenta filha da orixá Iemanjá. Na cultura iorubá, a mitologia do povo conta histórias de orixás e se encontra em um conjunto de linguagens denominado itan, que exerce significativa influência nos indivíduos imersos nessa cultura ou praticantes de sua espiritualidade (como é o caso do candomblé e da umbanda, no Brasil). Os itans, inicialmente repassados oralmente, são diversos, “complexos, divergentes até” (NASCIMENTO, 2019, p. 7), de forma que uma história pode ter diferentes versões, e alguns itans são mais conhecidos do que outros. Há itans que sinalizam possibilidades outras de vivência de

sexo e gênero, para além da heterocisnorma, dentre orixás — inclusive uma presença divina cuja leitura com olhar atual poderia se vincular ao que se denomina hoje homem trans: a história de Otim, um príncipe de origem abastada, que se aventura em viver uma realidade diferente da sua, ao fugir para a mata. Sem habilidades para sobreviver em seu novo contexto, Otim acaba por passar dificuldades, e se despe de seus últimos pertences em oferenda. Assim, é resgatado por Oxóssi, famoso caçador da família Odé, que lhe veste com suas roupas, ensina-lhe seu ofício e o acolhe como companheiro, guardando o segredo de que Otim carrega em seu corpo caracteres sexuais típicos de um sistema reprodutivo ovariano. (NASCIMENTO, 2019, p. 6-9)

Não por acaso, essas histórias são menos difundidas do que outras. A “difusão predominantemente heterocisnormativa se dá porque a história da colonização é uma de heterocissexualização” (NASCIMENTO, 2019, p. 9). Epistemicídios²⁸ como esse são produzidos pelo sistema de dominação colonial, do qual o racismo é estrutura básica e que impossibilita vidas negras e indígenas plenas, enquanto seres completos, rearranjando-as enquanto vidas colonizadas (RUFINO, 2017, p. 13).

No caso da colonização do Brasil, além da diáspora de povos africanos, trata-se de um território que consistia em terras indígenas de centenas de diferentes nações nativas, que foi tomado e então arbitrariamente delimitado enquanto país, através da eliminação e perseguição dessa população originária e apropriação de terras.

No que tange o apagamento de vidas LGBTQ+ em etnias nativas do território, propõe-se a análise literária em conjunto com obras de artistas indígenas, brasileiros e membros da comunidade gênero-sexual dissidente, sendo elas o poema “As Américas São um Arco-Íris de Tinta” de Diego Puri, o poema “Genocídio desenhado” de Laís Maxakali e a dramaturgia²⁹ *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* de João Nÿn. Diego é homem cis³⁰ gay, pertence ao povo Puri, e é nascido no Rio de Janeiro e residente em São Paulo; Laís é mulher cis bissexual, pertence ao povo Maxakali,

²⁸ Entende-se por epistemicídio a eliminação do conhecimento de um povo. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2018:200), “o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam constituir uma ameaça à expansão capitalista”. O autor ressalta a incidência dessa prática “contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais)” e expõe que “O novo paradigma considera o epistemicídio como um dos grandes crimes contra a humanidade. Para além do sofrimento e da devastação indizíveis que produziu nos povos, nos grupos e nas práticas sociais que foram por ele alvejados, significou um empobrecimento irreversível do horizonte e das possibilidades de conhecimento”.

²⁹ A escolha do termo “dramaturgia” para se referir ao texto ou peça teatral *Tybyra* se ampara nas comunicações verbais do autor da obra, João Nÿn, que assim a define (AULA, 2020; TYBYRA, 2021).

³⁰ “Cis” refere-se às identidades cisgênero, conforme o conceito de cisgeneridade apresentado na Introdução.

e é nascida e residente no estado de São Paulo; João Nÿn é *nhe'e mokõe*³¹, pertence ao povo Potiguara, e é nascido no Rio Grande do Norte e residente em São Paulo.

2.1 Pigmentos multicromáticos: um arquivo histórico

Este azul do jenipapo
e o vermelho do uruku
não se restringem ao imposto
por vocês, os que apagam.

Contemplem: cada povo, novas tintas;
traços e tons infinitos, inquietos.
(PURI, 2019, 102-103)

Para iniciar a coloração de sua bandeira arco-íris³², o eu lírico de Diego Puri no poema “As Américas São um Arco-Íris de Tinta” menciona os pigmentos naturais feitos de jenipapo e de *uruku*, utilizados em pinturas corporais de povos indígenas. E alerta: existe uma restrição em voga — uma imposição, um apagamento que procura conter algo que é “inquieto”, “infinito”, que não pode ser contido. O poema aponta também a singularização da cultura de cada um dos inúmeros povos originários: com costumes, fenótipo, estética, tecnologia e cosmogonia próprios.

Tal diversidade está presente também nas múltiplas maneiras de se compreender e praticar o sexo e as estruturas de gênero em sociedades indígenas. No entanto, um comum argumento na reflexão sobre essa questão é de que a existência de indígenas LGBTQ+ estaria, na verdade, vinculada a um contágio, advindo do contato com o branco. (NASCIMENTO, 2019, p. 4-5) O apagamento mencionado no poema de Puri (2019, p. 102) mostra sua face nessa contradição histórica. Em um primeiro momento, a organização social e as práticas das populações indígenas são encaradas como selvagens e sem morais e pudores — práticas as quais o branco invasor e colonizador se coloca em posição de brutalmente condenar, a fim de “purificar a terra de suas maldades”³³ (D’EVREUX, 1874, p. 230). Esse processo se dá juntamente com a implementação e manutenção de projetos de heterossexualização compulsória e de cisnormatividade (FERNANDES, 2015, p. 15-16). Séculos depois, a perseguição às pessoas indígenas LGBTQ+ ganha

³¹ Termo no idioma *guarani nhendewa* cujo significado é similar ao termo “*two-spirits*”, a ser melhor apresentado mais à frente. Literalmente “duas almas”, refere-se a pessoas indígenas dissidentes da heterocisnorma (SILVA, J., 2020:83).

³² Em referência à bandeira colorida que é símbolo do movimento gay por direitos e respeito.

³³ Justificativa apresentada pelos brancos franceses que executaram com um tiro de canhão, em 1614, a pessoa indígena LGBTQ+ conhecida como Tibira, cujo caso será comentado mais à frente.

mais um formato: com o apagamento de sua história e memórias, essa população passa a ser deslegitimada dentro e fora de seus contextos de origem, seja em aldeias ou cidades, a partir do falso argumento do contágio³⁴.

O argumento do contágio, no entanto, não se mostra realista quando se analisa documentos históricos coloniais que descrevem, desde as primeiras décadas, o contato entre os povos europeus e povos ameríndios do Sul. No ano de 1540, é relatada a existência de um grupo de “mulheres amazônicas”, pelo frade dominicano Gaspar Carvajal, nos escritos acerca da viagem pelo rio Amazonas feita pela expedição do espanhol Francisco de Orellana. O grupo de europeus se encontrava navegando pela região da foz do rio Nhamundá, no atual estado do Pará, por onde passou por repetidos ataques indígenas. Em meio a um desses ataques, surgiram mulheres “combatendo diante de todos os índios como capitãs” (CARVAJAL; ROJAS; ACUÑA, 1941, p. 60). Aos brancos, impressionava que elas fossem tão fortes e habilidosas na guerra, assim como impressionava também seus corpos grandes e altos. No relato, o capitão branco da expedição pede a outro indígena mais informações sobre essas mulheres, e relata entender que vivem em comunidades exclusivas de mulheres, e apenas se envolvem com homens de quando em quando, tendo por finalidade a gravidez. Esse escrito foi nomeado Descobrimientos do Rio das Amazonas, de forma que, a partir de então, o rio passa a ser chamado dessa maneira. Há também a possibilidade de que o termo “amazonas” tenha associação com as palavras “*amassone*” e “*amassunu*”, do idioma tupi-guarani, com significados “destruidor de canoas” e “águas retumbantes”, respectivamente. (MOTT, 1990, p. 13; MOULIN, 2008, p. 72)

As narrativas que descrevem a existência das mulheres amazônicas dentre os povos originários do Brasil são questionadas (MOTT, 1990, p. 27; NEVES, 2010, p. 37) ou reforçadas em diversos momentos. Em 1587, no Tratado Descritivo do Brasil, o português Gabriel Soares de Souza, em seu relato sobre a etnia Ubirajara da região do sertão da Bahia, aponta dois grupos com os quais os Ubirajaras estão sempre em guerra: sendo um deles os indígenas Amoipicas da região, e, o outro, composto por mulheres indígenas arqueiras. Estas se encontram sempre na exclusiva presença de suas semelhantes, de forma que é relevante ao branco enfatizar que elas “se governam

³⁴ A utilização de tal termo, inclusive, remonta a questões de cunho racista e LGBTfóbico, uma vez que se refere tanto à deslegitimação da identidade indígena, que, ao se “contagiar” com outras culturas, perderia sua “essência”; quanto à perspectiva patológica acerca das características LGBT+, como se fossem doenças, passíveis de ambos contágio e cura.

e se regem sem maridos, como se diz das Amazonas”. (SOUZA, 1851, p. 348) Também é relatado que essas indígenas teriam apenas um seio.

A representação do corpo com apenas um seio é comum às amazonas gregas, que lutaram contra a dominação e escravidão, em um período de declínio de sociedades matriarcais comunitárias e ascensão de sociedades patriarcais de classes (FEINBERG, 1996, p. 57). Eram caracterizadas, pelos gregos, como pertencentes a uma “raça andrógina” que combina dois gêneros, e cujos corpos apresentavam um peito volumoso e um peito reto. Feinberg (1996, p. 57) aponta a possibilidade de que tal conceito represente o que hoje se pode interpretar enquanto pessoas transgêneras. Lançando um olhar sobre a história, pela perspectiva trans, sugere ainda que a tão famosa narrativa da remoção cirúrgica do seio dentre as guerreiras arqueiras sinaliza possivelmente algo além do que a usual e simplista justificativa de que facilitaria o uso do arco e flecha.

Além dessa arma, as amazonas gregas carregam também um machado de duas lâminas, chamado lábris, o qual Feinberg (1996, p. 58) analisa enquanto símbolo da intersexualidade e androginia, a partir de narrativas gregas em que esse objeto transita como posse entre interessantes figuras: primeiro pertence à guerreira amazona, depois ao herói Hércules, que a derrota e que então presenteia o lábris para a rainha Omphale — ambos retratados como praticantes de *cross-dressing*³⁵. Por fim, torna-se posse do deus Zeus Labrandeus, que é retratado como uma divindade masculina sem barba e com múltiplos pares de seios.

A denominação de “guerreiras amazonas” também foi aplicada por europeus às *Ahosi* (ou *Mino*), que formavam grandes e fortes batalhões militares no Reino do Daomé (atual Benin). Em momentos pré-batalha, a chefe discursava sobre como, assim como o ser humano transforma elementos da natureza, elas também podem se transformar a si mesmas, de maneira a naquele momento não mais serem mulheres, e sim homens (MOTT, 1990, p. 15). Ainda que essa descrição — passível de falhas de interpretação, uma vez que se trata da observação de práticas de outra cultura a qual pouco se conhece — remeta a uma questionável perspectiva sexista caso simplificada em “tornarem-se homens” para então guerrear, é possível também ampliar o olhar e considerar a possibilidade de se tratar de uma concepção outra de gênero, como por exemplo a não-binariedade

³⁵ *Cross-dressing* é a prática de se vestir, se portar e se apresentar, temporariamente, conforme as normas sociais ditas para um gênero diferente daquele que a pessoa se identifica — sem necessariamente indicar uma diferente identidade de gênero. A prática pode se dar por finalidades desde o lazer (*hobby*), até profissão, como trabalho artístico e cultural, por exemplo.

(como no caso de *Two-Spirits* e *nhe'e mokõe*), talvez manifesta de maneira fluida entre as masculinidades e feminilidades daquele povo.

A recorrência da narrativa das amazonas, sua autonomia corpo-político-social, e as diversas leituras possíveis quanto à concepção de seus gêneros e sexualidades é vasta. No que tange as amazonas ameríndias, cuja fama era conhecida entre indígenas do sul ao norte do continente sul-americano, como em regiões do Chile e da Colômbia, sua existência é considerada crível, plausível e praticável — desde discursos de históricos do século XVI e de jesuítas do século XVII a antropólogos do século XX. (MOTT, 1990, p. 16; 27)

Sem que haja a pretensão de afirmar ou não tais existências, é interessante refletir tanto sobre o evidente alcance dessas narrativas (ainda que mitológicas) quanto sobre o incômodo que elas parecem causar. Tratando-se de uma narrativa que aborda uma relação gênero-sexual divergente do imaginário normativo ocidental, faz sentido que, em uma situação na qual o poder colonial se vê impossibilitado de conter completamente a repercussão dos “traços e tons infinitos, inquietos” (PURI, 2019, p. 102), procure silenciá-los ao sugerir que são fictícios.

Além das amazonas, é documentada também, desde o século XVI, a expressão e comportamento de um grupo de indígenas que o padre português Pero Corrêa, em 1551, leu enquanto mulheres, muito embora “a maior injúria que lhes podem fazer é chamá-las de mulheres” (CABRAL, 1887, p. 97), sob risco de perder a vida caso o faça. Essas pessoas são casadas com mulheres, e seguem o ofício e o comportamento dos homens da aldeia.

Alguns anos depois, em 1576, o historiador e cronista português Pero de Magalhães Gândavo relata em *História da Província de Santa Cruz* as características que encontrou em terras brasileiras (fauna, flora, pessoas nativas e capitânicas portuguesas). O autor dedica um capítulo à descrição da população indígena, feita de maneira generalizada e desatenta às especificidades de cada aldeia ou nação, de forma que dificulta identificar de qual povo se trata — embora autores como Antonio Risério (2004, p. 47), Carlos Figari (2007, p. 33-34) e João Trevisan (2000, p. 67) defendam que ambos os grupos, documentados por Pero Corrêa e Pero de Magalhães, pertencem à etnia Tupinambá³⁶. No capítulo mencionado, então, o português descreve pessoas indígenas que

³⁶ É parte da proposta da pesquisa a contestação e questionamento dos dados coletados pela perspectiva exploradora europeia. A saber: “A primeira dificuldade que enfrentamos ao ler os cronistas é a de determinar as unidades sociais significativas e suas fronteiras. O termo ‘tupinambá’, que estamos utilizando para designar todo o conjunto tupi da costa brasileira, aparece comumente na literatura histórica como a denominação de uma entre várias outras ‘nações de gentios’ de língua Tupi. As informações de cada cronista sobre essas ‘nações’ não são inteiramente concordantes, mas acabaram sendo sistematizadas pelas fontes secundárias, que se utilizaram principalmente do *Tratado Descritivo do*

ele leu enquanto “mulheres [que] imitam os homens” (GÂNDAVO, 1980, p. 27). Essas pessoas, em seus cotidianos, vivem na companhia dos homens da comunidade, usando todos o mesmo corte de cabelo, e seguindo os mesmos ofícios, como, por exemplo, a caça e a guerra. Envolvem-se afetivo-sexualmente exclusivamente com mulheres, em relação de casamento.

A partir dos documentos portugueses, é possível notar a presença de pessoas com sexualidades e expressões de gênero diversas, a princípio reconhecidas de forma legítima em suas próprias comunidades — uma vez que estão inseridas socialmente e que, aparentemente, não representam caso isolado. Enquanto a leitura usual sobre essas pessoas as localize no espectro da lesbiandade — as “çacoaimbeguiras”, como consta no Vocabulário da Língua Brasílica, de 1621 (MOTT, 1990, p. 23) — chama a atenção o relato de Pero Corrêa a respeito da extrema aversão que essas pessoas demonstraram ao serem identificadas, por ele, como mulheres. Esse fator nos sugere uma complexidade na relação desse povo com o gênero, e não só com a sexualidade — questão à qual o sujeito branco europeu heterocisnormativo depositou pouca ou nenhuma atenção, reduzindo-a e simplificando-a aos caracteres de comportamento sexual e papel social que estiveram ao alcance de seus olhos — e também de seu julgamento, conforme segue o poema:

O Branco? Ele transforma
tudo o que habita a cabeça
em esquecimento alvejado
por este devir imposto:

tudo vira pecado,
se não for do seu agrado.
(PURI, 2019, p. 102-103)

A colonização se utiliza de dispositivos de cisnormatização e heterossexualização compulsória enquanto política a fim de impor nas Américas o modelo de gênero e sexualidade europeu hegemônico e cristão. Essa política se pauta na normalização de determinados corpos e práticas sexuais, na perseguição das culturas locais, e extermínio da história, memória e identificação dos povos ameríndios (FERNANDES, 2017, p. 645).

A perspectiva cristã que guiou o julgamento do branco europeu a respeito dos povos originários do continente americano foi um forte instrumento ideológico colonial. Ao etiquetar o modo de vida indígena enquanto primitivo e pecador, o branco se coloca em posição de ambos

Brasil de Soares de Sousa.” (FAUSTO, 1992:383, grifo nosso). Segundo o autor, foi registrada a presença de aldeias Tupinambá por toda a região próxima ao recôncavo baiano no período da invasão europeia, fato que possivelmente motivou a migração dos Tupinambá sobreviventes para a região do Maranhão, conforme registros do século XVII.

condenar e salvar essa população, utilizando-se de princípios tidos como bíblicos para executar protocolos de dominação. Sendo assim, em 1548, o regimento português, direcionado ao, então, primeiro governador-geral do Brasil, Tomé de Souza, estabelece na norma 45 que seu governo se empenhe em converter ao cristianismo as crianças e jovens indígenas, especialmente, “porque neles imprimirão melhor a doutrina” (REGIMENTO..., 1548, p. 9).

Na década seguinte, o padre José de Anchieta relata em carta que, dentre os jovens indígenas em catequização, quando algum deles comete qualquer pequeno ou grande ato, advindo de sua própria cultura, mas que vá contra os ensinamentos da igreja, os demais jovens “imediatamente o censuram e o escarnecem” (CARTAS..., 1933, p. 89).

É evidente, então, o empenho na doutrinação dos jovens indígenas e suas repercussões. Ao condenar a diversidade de comportamentos sexuais e vivências de gêneros, inconformes ao ideal cristão, o branco “transforma / tudo o que habita a cabeça / em esquecimento alvejado” (PURI, 2019, p. 102). Com o passar de décadas e séculos, através da repressão de tais práticas, oprime-se a memória e se perde a história das sexualidades e gêneros que um dia foram aspectos comuns de culturas ameríndias, sem tamanho estigma.

e quem diz que estamos à espera de um anchieta
 eu digo é que dessa raça maldita de jesuítas
 eu quero mais é que se foda
 porque em terra de aimberê,
 a resistência indígena é o que se faz vencer
 e assim como mataram tibirá num canhão
 digo que à sua esquerda mil bíblias cairão
 e à direita, dez mil te julgarão
 mas tu terás a força ancestral de resistir à toda opressão
 porque nossa revolta eles jamais calarão
 (MAXAKALI, 2019)³⁷

Dentre os processos contra o “pecado da sodomia”, localizados na Torre do Tombo de Lisboa, quase três centenas se referiam a pessoas residentes no território brasileiro. Em meio a sentenças de trabalho forçado em exílio (temporário ou perpétuo), nenhum desses presos pelo Santo Ofício foi condenado à morte na fogueira³⁸ (MOTT, 1998, p. 7). No entanto, houve duas pessoas

³⁷ Sem paginação.

³⁸ Essa era a pena estabelecida pelas Ordenações Manuelinas, em 1512, “que equiparavam a sodomia ao crime de lesa-majestade” (JESUS, 2019:253). Em 1603, as Ordenações Filipinas estabeleceram também como crime a prática de se vestir em desacordo com a heterocisnorma, com pena de degredo e multa.

documentadamente assassinadas em decorrência de tais acusações. A primeira³⁹, em 1614, é hoje conhecida como o primeiro caso de morte por LGBTfobia no Brasil. Trata-se de Tibira, a pessoa indígena que foi amarrada pela cintura a um canhão, e teve seu corpo estraçalhado com o estouro — metade dele lançado na Baía de São Marcos, em São Luís, Maranhão. No local onde morreu, hoje há uma estátua e lápide em homenagem à memória de “Tibiras do Maranhão”⁴⁰, cuja inauguração foi articulada pelo Grupo Gay da Bahia (GGB) junto à Secretaria Estadual de Direitos Humanos e Participação Popular do Maranhão (Sedihpop).

Sua pessoa histórica é conhecida como Tibira Tupinambá⁴¹ (MOTT, 1998, p. 10), embora o relato documentado não contenha informações precisas sobre seu nome e sua nação. O relato detalha, no entanto, que após ter seu corpo amarrado ao canhão, Tibira foi coagida a aceitar seu batismo no catolicismo, com argumentação de que, após sua morte, chegaria ao céu, e não ao inferno. Temendo que houvesse questionamentos a respeito da execução que se seguiria ao batismo (ora, se batizou, por que vai matar?), o padre Ivo d’Evreux se negou a realizá-lo ele mesmo, decidindo por orientar Karuatapyran, indígena convertido, que batizasse Tibira e, em seguida, acendesse o pavio do canhão que mataria sua própria parenta⁴². Ao final do discurso de batismo, Karuatapyran, sem conhecer a fundo a doutrina católica, orienta a Tibira que peça a Tupã (Deus) que lhe dê corpo de mulher, caso assim queira ter no céu — o que sugere uma possível perspectiva mais ampla sobre a vivência gênero-sexual de Tibira, para além daquela que a associa (apenas) à homossexualidade. Seu brutal assassinato público se deu “para purificar a terra de suas maldades por meio da santidade do Evangelho” (D’EVREUX, 1874, p. 230-233).

³⁹ Embora esse trecho do texto trate dos primeiros registros de assassinatos por motivações LGBTfóbicas em território hoje brasileiro, considera-se relevante situar também que os primeiros registros de presenças travestis (registros que se devem a terem sido elas, também, denunciadas aos tribunais da Inquisição) se dão anteriormente a essa data. Em 1591, foram denunciadas em Salvador, Bahia, a Xica Manicongo, cujo sobrenome significa “Realeza do Congo”, representando mais uma possível ligação entre a transgeneridade e posições sociais importantes em outros povos, e a Joane, originária da Guiné (OLIVEIRA, M., 2018:82).

⁴⁰ Segundo matéria publicada no site do Guia Gay de São Paulo (ÍNDIO..., 2016).

⁴¹ Consultar nota de rodapé nº 36.

⁴² Independente de vínculo sanguíneo ou legal, parente é um termo amplamente utilizado por pessoas indígenas de diferentes povos entre si, ao se referirem umas às outras, traçando uma ideia de parentesco ancestral, racial e originário. Na obra *Tybyra*, de João Nyn, a personagem de Caruatapyrã é irmão de Tybyra. (SILVA, J., 2020, p. 71)

Passados 406 anos de sua morte, a história de Tibira volta a ser contada, dessa vez pela perspectiva indígena, no livro *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira*⁴³ do artista potyguar(a)⁴⁴ e *nhe'e mokõe* João Nÿn. O trabalho é uma dramaturgia, em que Tybyra é a voz principal e dialoga com o silêncio e/ou a imaginação de quem lê ou assiste ao espetáculo. Nÿn ficcionaliza⁴⁵ em cinco atos (que narram o prazer, a prisão, o cárcere, a sentença e a execução) demais detalhes da vida dessa personagem histórica enquanto uma ancestralidade dissidente — ela, também, *nhe'e mokõe*. O primeiro ato é precedido por uma seção com citações, datadas de 1549 a 2015, que demonstram a maneira LGBTfóbica que o homem branco enxerga a diversidade gênero-sexual dentre indivíduos indígenas. Os cinco atos são, também, atravessados pelas seções de título RAÝZES, nas quais Tybyra é representada atendendo a comunidade e ministrando medicinas tradicionais. A personagem se considera uma *Carayba* (grande pajé tupinambá), além de ser representada também em contextos familiares e de demais relações interpessoais e espirituais com sua comunidade, a natureza e os encantados (espíritos da natureza) (SILVA, J., 2020, p. 17-18; 25; 46; 71; 82-83).

Segundo o autor, é parte da proposta da obra a criação de um novo documento que atue em contraponto ao primeiro relato escrito desde a perspectiva colonizadora a respeito da história de Tybyra (SILVA, J., 2020, p. 78-79). Essa proposta anticolonial⁴⁶ manifesta também a luta por demarcação de terras indígenas, pela visão (artística, cultural, linguística, literária e outras) de que “A mente é um terrytóryo. O YMAGYNÁRYO é terra” (SILVA, J., 2020, p. 9); e questiona perspectivas enrijecidas a respeito das possibilidades de vivências gênero-sexuais em culturas indígenas. O trabalho une, assim, ricas referências, tanto memoriais quanto contemporâneas, de naturezas regionais, étnicas, e da comunidade LGBT+, como a drag queen e cantora Potyguara Bardo e a travesti e artista Dany Barony (informação verbal)⁴⁷, de forma que:

este lyvro, árvore-papel em tuas mãos, propõe-se a ser uma carta transtemporal sobre nossas exystêncyas, para que nossas corpas não colham apenas a vyolêncyas como herança.

⁴³ O Manifesto Potyguês, proposto por João Nÿn, destaca a letra “Y” enquanto vogal sagrada Tupi-Guarani, de som gutural e de onde surge, então, a linguagem, a alma e a palavra (*Nheeng*). Oprimida através do etnocídio linguístico, ela é retomada nos textos do autor enquanto uma “demarcação Yndígena Potyguara no Português” (SILVA, J., 2020:8-10).

⁴⁴ João Nÿn é potiguar, referente ao Rio Grande do Norte, e potiguara, referente ao povo indígena.

⁴⁵ Ficção, aqui, compreendida não necessariamente como “menos real”, e sim pela perspectiva de que a “Améryca também é uma fycção, uma Matryx Colonial com nome dado em homenagem a um colonizador” (SILVA, J., 2020:8).

⁴⁶ Embora a maior parte da presente pesquisa trabalhe com o conceito de decolonialidade, já definido anteriormente, opta-se por utilizar o termo “anticolonial” ao invés de “decolonial” quando se refere a contextos de sujeitos pertencentes a povos originários.

⁴⁷ Minuto 50:05 do vídeo “AULA ABERTA | Tybyra: Uma tragédia indígena brasileira com João Nÿn e Janau” (AULA, 2020).

Um flerte com o teor hystóryco e as estruturas cláássycas, deformando e reformando memóryas. (SILVA, J., 2020, p. 78-79)

O poema de Laís Maxakali, de título “Genocídio Desenhado”, citado anteriormente, expressa a influência das missões jesuítas e outras ações do catolicismo e da evangelização no projeto de genocídio de povos originários do Brasil. Em contrapartida, homenageia, junto a Tibira, o herói Aimberê, que foi a mais importante jovem liderança da resistência indígena à colonização no século XVI. A poeta Maxakali destaca o aspecto da ancestralidade no combate às opressões racistas, e a força da revolta anticolonial que não será silenciada. O trabalho de João Nÿn, então, manifesta na voz dessa figura histórica a maneira como ela observa a si e ao grupo que pertence, trazendo à tona as vivências gênero-sexuais diversas nos campos de sua ancestralidade e de seus contemporâneos, diante das perseguições dos brancos, e em específico os cristãos. O autor explicita, ainda, a diferença de cosmovisão entre o branco, que invade a privacidade de Tybyra ao questionar sobre seu corpo e suas intimidades a fim de lhe declarar “homem ou mulher”, ao que Tybyra responde “Eu sou tudo”:

— Faz só 114 anos que vocês estão aquy. É, eu sey contar, bando de branquelo mucura réy... A gente tá aquy farré tempo, desde quando o tempo não exystya, juruá... E eu não sou a únyca, nem a prymeyra, nem a derradeyra... Como eu? Muyta... Muyta... (SILVA, J., 2020, p. 66)

— Syô Myzera... Num trysca yn neu! Num trysca! Não ymporta o que tenho de abayxo... Ômy, muyé... Eu sou tudo: fauna e flora, ryo e mar, céu e terra! Sô ôru, ôru, entendeu? Meu brylho te cega, há de cegar. Eu aquy, nesse abysmo entre Anyl e Bacanga e vocês preocupados com esse... Lá embayxo... Lá embayxo... Aquy embayxo... Tem o ryo, o mar ó... Profundo. Vocês querem me dyvydyr, né? Me repartyr... Muytos me desejam, eu sey... Mas eu já sou mays de um, mas me espáya... Me espáya... (SILVA, J., 2020, p. 69)

Ambas as falas citadas de Tybyra se dão no quinto ato, chamado “Luz V - A execução”. É notável a escolha dos termos que indicam a abundante presença de outras pessoas como Tybyra (“Como eu? Muyta”), assim como a complexidade com a qual a personagem se visualiza no que tange sua identidade e sexualidade (“Eu sou tudo”, “Profundo”, “mays de um”), as metáforas entre o abismo e o órgão (“Lá embayxo” e “Aqy embayxo”) e a vontade do branco de “dyvydyr” e “repartyr” o corpo de Tybyra (literalmente, pelo tiro, e metaforicamente, em relação a quererem podar sua complexidade ao resumí-la ao seu órgão).

Ao final da última citação, as ideias de que Tybyra é mais de um e que os brancos a desejariam repartir evoca à imagem de dispersar as “duas almas” da *nhe’e mokõe*, assim como

dispersar seu corpo com a bala de canhão a fim de exhibir exemplo de comportamentos a serem punidos, provocando, então, ainda, a dispersão de comunidades que até então se encontravam unidas. Dessa maneira, o texto faz referências ao genocídio e ao epistemicídio, comentando-os porém pela perspectiva de Tybyra que diz: “me espáya... Me espáya”, como resistência num jogo de palavras que abrange outras conexões: à semelhança do nome Tybyra, a palavra “ywyra” em tupi-guarani significa árvore (informação verbal)⁴⁸. Sendo assim, quando incentiva que a espalhem, ao passo que evoca a imagem de espalharem seu corpo enquanto carne, tem-se a imagem de que se espalhará em sementes, como em sua fala que diz: “Cada pedaço do meu corpo esfolado será semente, serey terra... Também serey fumaça, também vagarey pelos ares, lyvre feyto um vento forte... E essa ventanya um dya volta, em outros tempos, de outra forma! Cheya de fome, brocada por Justyça!” (SILVA, J., 2020, p. 74). Por fim, então, representando mais uma referência LGBT+ da cultura brasileira contemporânea em interação com essa figura histórica, João Nyn brinca que onde se espalha semente de Tybyra, nasce a Pablló Vittar (informação verbal)⁴⁹ — jovem cantor drag queen, natural de São Luís, vencedor de diversos prêmios⁵⁰ musicais nacionais e internacionais, considerado um grande líder da próxima geração pela revista *Time*, e a drag queen mais popular do mundo pela revista *Forbes* (CHOW, 2019; MÉNDEZ, 2019).

Retomando, então, os registros da Torre do Tombo de denúncias de “sodomitas” no território em colonização, acontece em 1678 o segundo assassinato documentado por LGBTfobia no Brasil. Trata-se de um jovem negro escravizado, cuja identificação de nome e pertencimento étnico-cultural também não se sabe. Sua morte consta em dois testemunhos de moradores de Japarutuba, interrogados pela Inquisição Portuguesa, e que denunciaram o capitão branco Pedro Gomes por manter relações sexuais com esse jovem. Contam os testemunhos que, sob suspeita, o jovem foi castigado com açoites até, primeiro, confessar o ato, e em seguida até sua morte. Assim, foi assassinado na Capitania de Sergipe del Rei, “por ter cometido o nefando” (MOTT, 2013, p. 38). O capitão Pedro Gomes, cujas interações sexuais com outros homens, consentidas ou não⁵¹, já

⁴⁸Minuto 12:20 do vídeo “TYBYRA: uma tragédia indígena brasileira com João Nyn | Brasil #17 Povos Originários #9” (TYBYRA, 2021).

⁴⁹Minuto 14:30 do vídeo “TYBYRA: uma tragédia indígena brasileira com João Nyn | Brasil #17 Povos Originários #9” (TYBYRA, 2021).

⁵⁰Como Prêmio Multishow em 2017, Troféu da Associação Paulista dos Críticos de Arte em 2018, e MTV Europe Music Awards em 2019 e 2020.

⁵¹ Conforme se observa pelo relato, ao menos uma parcela dos atos de Pedro Gomes aconteciam numa relação de poder que implica servidão compulsória, como por exemplo entre colonizador e escravizado, de forma que não há consentimento.

era de conhecimento geral por anos naquela região, fugiu, possivelmente se protegendo do castigo da Inquisição.

e ai de vocês se eu fosse listar
 todos e todas que eles vieram a matar
 os 519 anos que passamos resistindo
 vocês passariam os próximos me ouvindo
 isso é só pra lembrar
 que o maior genocídio da história
 ainda vigora
 (MAXAKALI, 2019)

Os versos livres de Maxakali imprimem um ritmo agitado ao poema, característico da poesia brasileira periférica de denúncia social. Evocam a visualização do histórico colonial genocida que, desde a invasão, mata e oprime inúmeros povos e culturas nativos. Ao analisar esse trecho em paralelo com as narrativas discutidas — que figuram como os primeiros dados documentais de assassinato por discriminação de natureza gênero-sexual no país, e que, não por acaso, dizem respeito a sujeitos não-brancos — é possível refletir sobre as tensas relações de proximidade e impacto mútuo entre o racismo e a LGBTfobia no Brasil.

A única coisa que segue a regras restritas
 é a mente fechada, atrofiada em si.
 O mundo é belo e diverso,
 e o próprio céu não é estanque.

Lá ao Norte, os povos respeitam
 aqueles que possuem dois espíritos
 - e há quem diga,
 que nos tempos passados
 houve pajés eleitos
 por sua exuberância a florada.

Tantos povos no mundo
 com amores tão diversos,
 e mesmo sacros!...

veio o colonizador
 e enfiou tudo no saco.
 (PURI, 2019, p. 102-103)

No contexto norte-americano, surge em 1975 a organização GAI (*Gay American Indians*, ou Gays AmerÍndios, em tradução livre), com um projeto histórico que documentou mais de 135 etnias com concepções e relações diversas a respeito de sexo e gênero em suas culturas. Nesse momento, cresce também a consciência acerca do papel tradicionalmente sagrado dos indivíduos

cuja vivência de gênero e sexualidade difere do modelo binário heterocisnormativo. Essas pessoas, que passam a se nomear *Two-Spirits*, ocupam lugares de relevância político-espiritual em seus contextos de origem, justamente devido à sua respeitada e inata expressão não-binária, assim como suas orientações monossexuais, bissexuais ou assexuais (FEINBERG, 1996, p. 23-24) — características poetizadas por Puri (2019, p. 102) como a exuberância aflorada dos pajés de dois espíritos, eleitos ao Norte.

O posicionamento de resgate dessa tradição e o enfoque em seu aspecto de grande honra são posturas anticoloniais “por não mais aceitar as categorias ocidentais de classificação de determinadas práticas” (FERNANDES, 2017, p. 644). O poema de Puri (2019, p. 102-103) trata dessa relação quando sinaliza a importância e a variedade de formatos de viver os “amores”, assim como pontua a ação colonizadora de generalizar esses povos e menosprezar a riqueza de suas culturas, retratando-os de forma pejorativa e até criminoso.

No que tange os efeitos da colonização no Brasil, tem-se, nos séculos XIX e XX, os registros das *cudinas*, do povo Guaicurú. Lidas pelo explorador alemão Von Martius como pessoas com corpo masculino que se manifestam como mulheres e exercem exclusivamente ocupações femininas, as *cudinas* são associadas, pelo autor, aos indígenas norte-americanos *two-spirits* da etnia Sioux, e também às sacerdotisas trans da deusa Cibele⁵² (FEINBERG, 1996, p. 41; MARTIUS, 1907, p. 35; 70). As *cudinas* representavam parte essencial das comunidades Guaicurú, de forma que suas presenças são documentadas em diferentes momentos, por diferentes autores, como Joaquim Siqueira (1872, p. 358), que registra ainda que elas são respeitadas e bem estimadas por seus semelhantes, e zelam muito por seus maridos, com quem demonstram afeto mútua e constantemente. Dentre as atividades culturalmente femininas que executam, inclui-se também a prática de urinarem agachadas e, mensalmente, “menstruarem” junto às mulheres cis da aldeia, participando todas de rotinas específicas de encontros, refeições e banhos características desse período. Lançando um olhar pela perspectiva trans sobre tais registros, a pesquisadora e educadora Megg Oliveira (2018, p. 76) traça o paralelo entre as *cudinas* e as contemporâneas travestis e mulheres trans.

⁵² A devoção de sacerdotisas transgêneras era um costume enraizado em inúmeras sociedades matrilineares e comunais na região do Mediterrâneo e Oriente Médio e Próximo, em adoração à deidade da Grande Mãe — por vezes representada como mulher cis, por vezes representada como deusa intersexo. Na região que hoje é a Turquia, Cibele era a deusa Grande Mãe e era adorada por milhares de sacerdotisas trans chamadas *gallae*. Ao se tornarem sacerdotisas, após uma trajetória de rituais sagrados incluindo a intervenção cirúrgica de castração, as *gallae* passam a servir à deusa, ao templo, e portanto às comunidades. (FEINBERG, 1996:40-41)

Em 1945, o etnologista italiano Guido Boggiani acrescenta, aos registros sobre a etnia Guaicurú, sua percepção ao comparar as culinárias brasileiras às *manitu* norte-americanas (FREYRE, 1990, p. 142) — termo que indica o poder político-espiritual através do qual indígenas *two-spirits*, com suas perspectivas e vivências extraordinárias, são consideradas pessoas de ampla consciência. (FEINBERG, 1996, p. 23)

Boggiani, no título de seu escrito, abarca as etnias Guaicurú e Mbyá (ou Mbayá), que viviam em território próximo, às margens do rio Paraguai. Dentre os Mbyá, há documentação do século XXI a respeito das comuns práticas homossexuais, não discriminadas, e que ocorrem durante todas as idades, sem necessariamente haver interferência aos papéis sociais de gênero da cultura Mbyá. (FERNANDES, 2015, p. 42)

As práticas ou orientações homossexuais, assim como diferentes atribuições sociais de papéis de gênero, também foram documentadas, no século XX, presentes na etnia Bororo, cujos homens executavam, em grupos e locais de presença exclusivamente masculina, funções consideradas “femininas” pelo etnologista branco — que observou também pares enamorados dentre eles, que juntos adentravam debaixo de um cobertor vermelho para se divertirem com intimidade e privacidade. (FREYRE, 1990, p. 141)

Durante a escrita deste texto, houve o cuidado quanto a afirmar ou não orientações homossexuais, na tentativa de evitar o risco de invisibilizar a bissexualidade. É comum que o olhar desatento, que guia o registro de alguns documentos ou pesquisas, enxergue uma prática afetivo-sexual entre pessoas do mesmo gênero como indicativo de orientação homossexual, o que não necessariamente se aplica, quando “O mundo é belo e diverso, / e o próprio céu não é estanke” (PURI, 2019, p. 102). Como exemplo, tem-se registro, também do século XXI, sobre a comum presença de indivíduos bissexuais na etnia Karajá, assim como indivíduos homossexuais e heterossexuais. (FERNANDES, 2015, p. 43-44)

Enquanto muitos dos escritos que temos sobre essa temática são produzidos por não-indígenas, temos também o artigo sobre a modernidade sexual na Amazônia, em que Josi Tikuna e Manuela Picq relatam as regras de casamento da etnia Tikuna, dentre as quais se define que a união matrimonial se dá entre pessoas de clãs diferentes, pouco importando se são pessoas do mesmo gênero ou não. (FERNANDES, 2015, p. 292; PICQ, TIKUNA, 2015⁵³)

⁵³ Sem paginação.

Retomando os documentos coloniais, tem-se no século XVII, o registro de uma pessoa indígena intersexo, da aldeia de Juniparan. Diz-se que essa pessoa tinha corpo masculino, e face, voz e cabelos femininos, era casada e tinha filhos (D'EVREUX, 1874, p. 90). Alguns autores acreditam ser Tibira, porém é uma afirmação questionável, uma vez que o texto original nada traz de evidência⁵⁴ que se possa associar uma pessoa à outra; pelo contrário: são caracterizadas de formas distintas, e em distintas passagens no decorrer do texto.

Nessa situação, fica evidente o múltiplo significado dos versos “veio o colonizador / e enfiou tudo no saco”, de Puri (2019, p. 103). A redução de toda uma gama de singularidades a um só grupo amplo e genérico — seja no que tange a diferenciação geral entre etnias, seja no que tange, em específico, a diversidade de expressão de sexualidade e gênero — é racismo colonial. Além desse saco metafórico no qual o colonizador enfiou os “tantos povos no mundo / com amores tão diversos, / e mesmo sacros”, (PURI, 2019, p. 102) há o sentido diretamente relacionado ao genocídio indígena, remetendo ao saco que armazena cadáveres.

(Tem até algo de racista
no padre se espantar
com o nu não branco,
feito fosse heresia.)

Enquanto vocês se pintam
de pretensos puritanos,
lá na aldeia a gente se traça
de todas as cores;
cada povo à sua maneira.
(PURI, 2019, p. 102-103)

No poema, Puri (2019, p. 103) questiona o espanto do branco — em específico, do europeu religioso — que enxerga pecado na nudez indígena. O conceito de nudez entre europeus e ameríndios são diferentes, uma vez que, dentre povos originários, atribui-se importância aos adornos e pinturas corporais, por exemplo, que servem às finalidades de identificação em ocasiões

⁵⁴ O texto original traz, na página 90, um pequeno parágrafo sobre a indígena intersexo. Na página 100, faz breve referência à morte de Tibira, sem indicar nenhuma relação com o relato da página 90, e sim apenas indicando que tratará mais do assunto na segunda parte do livro — momento em que, de fato, relata a execução, nas páginas 230-233. Em edição crítica feita por Franz Obermeier, o autor afirma em notas de rodapé tais associações, sem maiores explicações. (D'EVREUX, 2014:141;297) Essa associação pode ser interpretada como fruto de ignorância e confusão de Obermeier, que, entendendo Tibira enquanto “homossexual”, demonstra, em seguida, acreditar serem “homossexual” e “intersexo” sinônimos. Além disso, pode-se estender a reflexão ao questionamento sobre se, para Obermeier, a existência LGBT+ é tão desviante — e portanto rara — que, se há dois relatos sobre tais existências, só poderiam então se tratar da mesma pessoa. Sendo assim, autores que tomam essa edição como referência, acabam por reproduzir o discurso questionável de Obermeier.

cotidianas ou especiais, dentre outras funções que, nas culturas europeias, eram cumpridas pelas roupas.

No que tange ao pudor, a corporalidade “nua” também é compreendida de diferentes maneiras entre povos europeus e povos originários do Brasil. A nudez indígena é documentada como ato de pouca vergonha (CARVAJAL; ROJAS; ACUÑA, 1941, p. 204; 269-270; SOUZA, 1851, p. 352), muito embora o explorador e pastor francês Jean Lery (1941, p. 111) apresente um contraponto ao narrá-la como tão corriqueira (ou “grosseira”, como ele diz), que lhe parece muito menos sexualizada do que os excessos europeus na “superfluidade de vestuário”, característica que atribui com destaque às mulheres burguesas europeias e suas várias camadas de roupas e acessórios.

Lery defende que povos europeus não condenem a nudez em povos originários, uma vez que ambos estariam pecando, esses pela falta e aqueles pelo excesso. Porém, essa relação oposta, em falsa simetria, segue favorecendo o padrão europeu, pois nas representações de povos indígenas, feitas por povos brancos, é evidente a correlação “entre uso de vestimentas e grau de civilização” (FERNANDES, 2015, p. 156).

Em outro ponto, é relevante também sinalizar a dicotomia de interpretação do nu em relação às obras artísticas do Renascimento europeu, que retratam a nudez branca com frequência. Tais obras são consideradas, desde a época em que foram produzidas, de alto padrão e valor cultural e científico, de forma que compõem inclusive importantes espaços cristãos, como é o caso dos afrescos de Michelangelo pintados na Capela Sistina no início do século XVI — mesmo momento em que se iniciou a invasão portuguesa na América do Sul.

Dessa forma, o questionamento do poeta Puri (2019, p. 103) se mostra relevante, quando aponta que a perspectiva racista coloca os hábitos e obras brancos em um diferente patamar de análise, se comparados aos de origem indígena. E — assim como a invasão europeia nas Américas é aclamada como uma grande descoberta, enquanto a luta pela retomada de terras indígenas é acusada de ser invasão — o corpo branco é divino e o corpo indígena é herético.

O uso dos termos referentes ao processo da pintura reaparece ao final do poema de Puri (2019, p. 103), num interessante encerramento das ideias discutidas no decorrer da análise. O eu lírico reafirma a pretensão do branco que se apresenta como praticante do pudor e da moralidade, mas que julga e sentencia arbitrariamente todos aqueles que deseja dominar, de forma a tanto

reproduzir os atos que julga quanto produzir a justificativa para sentenciá-los, e com relevante brutalidade quando se trata de indivíduos racializados.

Por fim, Puri (2019, p. 103) brinca novamente com uma dupla significação, a respeito do ato de “traçar-se”, destacando novamente o caráter múltiplo tanto das cores — e, portanto, múltiplas possibilidades de existências e vivências LGBTQ+ — quanto das particularidades de cada etnia indígena, assim como a singularidade de cada indivíduo. E, ainda, comparando atos artísticos a atos afetivo-sexuais, o poema de Puri (2019, p. 103) reafirma também a beleza, a expressão, a profundidade e a fundamental importância da manutenção da saúde criativa, sexual e social de um povo.

2.2 “existir como sou e com toda a minha bagagem”

Presenças indígenas LGBTQ+ “subvertem duplamente o ideal colonizador”, ao passo que “sua invisibilidade e subalternização são resultado de dinâmicas coloniais ainda em curso” (FERNANDES, 2015, p. 289). Os poemas de Diego Puri (2019, p. 102-103) e de Laís Maxakali (2019) e a dramaturgia de João Njyn (2020) trabalham o resgate da memória e celebração da ancestralidade através de narrativas que tratam da resistência ao genocídio duplamente qualificado: com motivações racistas e LGBTQfóbicas. Assim trabalham, também, as poéticas de Preto Téó (MARTINS, 2018) e Kika Sena (2017), cuja violência sistemática a qual resistem apresentam especificidades do contexto de pessoas negras e trans.

Considerando que “existir plenamente é ser credível e ter a vida enquanto possibilidade de fartura e encantamento” (RUFINO, 2017, p. 43), é possível dialogar esse conceito tanto com a constante deslegitimação das identidades trans enquanto um fato (ao invés de invenção, desvio, doença ou perversidade), quanto com a realidade socioeconômica e de saúde mental da população trans brasileira. No poema “Xuxu matinal” de Preto Téó (MARTINS, 2018, p. 22-23), os contexto do eu lírico e de sua amada Raquel Virgínia evidenciam a peleja contra o desemprego e a escassez de oportunidades, que podam seus acessos e suas possibilidades de desfrute da vida, além de submeter uma grande parcela dessa população a situações de risco e estigma associadas à precariedade da profissão do sexo no Brasil — adotada, majoritariamente, por representar uma das poucas chances de luta pela sobrevivência, dentro do contexto social de mulheres trans e travestis. No caso de homens trans, a vulnerabilidade os expõe, em uma preocupante maioria, ao

adoecimento mental, com consequências graves como ideações e tentativas de autoextermínio, de específico impacto em indivíduos negros e indígenas. (CORRÊA; RODRIGUES; MENDONÇA; CRUZ, 2020, p. 16-17)

No texto de título “12”, de Preto Téo (MARTINS, 2019, p. 31), o eu lírico trata dessa sensível temática no que se refere a um grupo socialmente marginalizado e portanto vulnerável. Ele reafirma a força advinda da união da comunidade, lamenta as saudades de perder uma vida próxima, e o medo de perder mais outras.

Me sinto forte entre as minhas, me sinto forte entre os meus. Saudades muitas, tantas, tantas, tantas. Tão pouco tempo, tanto trabalho, tanto medo de ver uma das bem próximas ir embora amanhã. Tanto medo de chorar a partida de um irmãozinho daqui a pouco. Por favor, por favor, estejamos juntas, juntas, juntas. (MARTINS, 2019, p. 31)

duas travestis ali, inteiras, sagradas,
[...]
encontrei ali, finalmente, um espelho
a prova cabal da minha existência
a possibilidade, enfim, de existir como sou e com toda a minha bagagem
(MARTINS, 2019, p. 32)

Em referência ao direito à memória da população transgênera brasileira, os primeiros versos do poema de Kika Sena (2017, p. 40) “de mim esconderam as raízes / na tentativa de me enfraquecer” abrem a análise proposta para esse capítulo. Após análise, os versos reiteram, então, de que maneira a poesia de autoria trans brasileira trata do tema da memória, e como esse resgate gera impacto no fortalecimento da comunidade. No poema “13”, o eu lírico de Preto Téo (MARTINS, 2019, p. 32) também versa sobre a ancestralidade travesti e trans, pela perspectiva da relevância do encontro com o sentimento de identificação e pertencimento: a possibilidade de ser e de se ter história e memória.

Ao discutir atravessamentos entre o racismo e a heterocisnormatividade, é possível traçar uma nítida relação entre ambos os pontos dentro da história da colonialidade no Brasil. O poema “sereia vulcânica” de Sena (2017, p. 40) também coloca essa relação quando evoca a ancestralidade da bicha preta, filha de Iemanjá. Tratando-se de povos nativos, a análise conjuntamente às obras de Diego Puri (2019), Laís Maxakali (2019) e João Nÿn (2020) repercute a resistência ao etnocídio, tema tratado também pela eu lírica de Sena (2017, p. 40) no último verso de seu poema, que diz “que a história da gente não morreu jogada no mar”. O poema de Puri (2019, p. 102-103) destaca as existências LGBTQ+ como significativas presenças dentre os povos originários: não só do Brasil,

como também do continente americano, ao estabelecer uma perspectiva comparada em relação aos indígenas *two-spirits* norte-americanos. É possibilitada, então, uma ampliação na percepção acerca da complexa bagagem⁵⁵ da história de identidades de gênero e sexualidades.

O capítulo discute a relevância das vivências negras e indígenas enquanto história e resistência LGBTQ+, demonstrando, então, a questão racial como de fundamental relevância para a luta dos movimentos gênero-sexuais dissidentes — muito embora, a realidade apresente o contraditório apagamento tanto da presença indígena e negra quanto da discussão antirracista em um número significativo de comunidades LGBTQ+ da atualidade.

Kika Sena (2017, p. 40) versa: “deu que não se deve mexer em filhos do mar”. Símbolo da dinâmica de transformações e renascimentos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 623), o mar tem força e memória, e não será contido. O trabalho poético da autora trabalha o resgate ancestral na afirmação de que “a história da gente não morreu jogada no mar” — “e simbora vivendo / que a maré não tá só pra peixe não, / tá pra sereia também. / e ainda tem mais!” (SENA, 2017, p. 40, 11).

⁵⁵ Traça-se relação com o verso de Preto Téo que nomeia o subtítulo desta seção: “a possibilidade, enfim, de existir como sou e com toda a minha bagagem” (MARTINS, 2018:32).

Capítulo 3 - O direito ao futuro

“Minha caneta ta f***** com a história branca
 E o mundo grita, não para, não para, não para
 Então supera a tara velha nessa caravela
 Sério para fela, escancara tela em perspectiva
 Eu subo quebro tudo e eles chama de concerto
 Penso que de algum jeito trago a mão de shiva
 Isso é deus falando através dos mano
 Sou eu mirando e matando a klu
 Só quem driblou a morte pela norte saca
 Que nunca foi sorte sempre foi Exu”
 (Emicida)⁵⁶

Em seu álbum de título *Afrofuturista*, a cantora e compositora Ellen Oléria, mulher cis negra e lésbica da periferia de Brasília, versa sobre o tema recorrendo também aos elementos da palavra, caneta, voz e silêncio, assim como história, desejo, magia e amor (AFROFUTURISTA, 2016, p. 1). O discurso em torno dos tempos passados, presentes e futuros o coloca em diálogo com a perspectiva de Nascimento (2019, p. 19) que situa a produção textual de autoria negra e dissidente da heterocisnorma como “ferramenta pra nos projetarmos ao futuro, que nos pertence e precisa ser brilhantemente negro, deslumbrantemente dissidente” ao resgatar histórias apagadas e, conjuntamente, construir novas histórias possíveis. A autora também remete a uma imagem multitemporal quando escreve sobre “tecnologia-ancestral afrofuturista” (NASCIMENTO, 2019, p. 32), unindo no mesmo termo as menções à ancestralidade e ao futuro.

Na música “Afrofuturo” (AFROFUTURISTA, 2016, p. 1), Oléria canta “eu também quero agora / não só pra futuras gerações / agora, sim! temos opções / quebrando os padrões. saindo dos porões / dê-me um punhado de palavra e fogo / faço minhas poções / mágica do amor. mágica do amor”, versos que remetem à urgência de viver com dignidade e plenitude no agora: sonhar o futuro ao mesmo tempo que o constrói em ações. Numa lógica similar, no poema “Xuxu matinal”, o eu lírico de Preto Téo expressa com desejo, nos versos iniciados com “Eu quero” (MARTINS, 2018, p. 23), o sonho de futuro que, por sua vez, abre caminhos para que se concretize, através da

⁵⁶ Música “Eminência Parda” (EMICIDA, 2019).

descrição poética de seus quereres. Ainda na mesma composição de Oléria (AFROFUTURISTA, 2016, p. 1), a cantora se coloca enquanto artista, disponibilizando sua produção artística — mágica feita de palavra e fogo, assim como a alquimia que Anzaldúa (2000, p. 232) atribui ao ato da escrita — a favor desse futuro decolonial, na busca para que populações marginalizadas saiam da invisibilidade⁵⁷.

Ainda dentro do tema afrofuturista do álbum, a relevância da escrita de registro e memória é evidenciada nos versos da composição “Solta da Vida”: “as árvores que contavam história arrancadas / a casa da gente invadida pela enxurrada / sim, eu já vi. se liga aqui: eu sobrevivi / sem pena. só à caneta / pra registrar o que eu não esqueci. eu não esqueci” (AFROFUTURISTA, 2016, p. 10). O trecho dialoga com a perspectiva de Anzaldúa (2000, p. 233) quando urge às mulheres do terceiro mundo, especificamente as negras, marrons, amarelas e indígenas, que escrevam a partir de suas vivências, uma vez que “neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder” (ANZALDÚA, 2000, p. 234). Na mesma música citada, o verso “e eu canto pra que eu nunca esqueça” (AFROFUTURISTA, 2016, p. 10) também faz referência às questões da oralidade, expressão e ancestralidade, ao localizar a arte da palavra (e da música) como forma de registro que remete à história e memória de si e de seus povos e comunidades.

No que se refere ao acesso à memória na trajetória de sonhar um futuro, tem-se os versos do poema “25” de Preto Téo, “havemos de retornar em passos / aos antigos dons / brindar brincos paetês e demais papéis / restauração de estima / daí untar novas fôrmas” (MARTINS, 2018, p. 48), nos quais é possível observar o papel fundamental da autoestima e da expressão criativa nesse processo, para a partir daí preparar a “próxima fornalha”. A autoestima é fator relevante ao se pensar a literatura marginal da periferia e seus impactos sociopolíticos. Nos saraus de poesia da periferia de São Paulo, por exemplo, observa-se seus participantes como um grupo “que ultrapassou a barreira da “inibição” e que ganhou “autoestima”” (TENNINA, 2017, p. 138), através do exercício coletivo e mutuamente amparado de enfrentar o medo, a vergonha e o silêncio⁵⁸ aos quais são condicionados em decorrência de sua vivência e tratamento na sociedade.

⁵⁷ Como, por exemplo, relata Anzaldúa (2000:229): “A mulher de cor iniciante [na literatura] é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido.”

⁵⁸ O sociólogo, professor e organizador de saraus Fernando Ferrari diz, em entrevista pessoal: “Na verdade, assim, ó, o periférico, de uma forma bem sociológica, sempre foi, é um ser muito inibido, porque a todo momento você sofre pressões, pressões sociais mesmo, tanto da polícia, quanto do hospital público onde você vai, que você é mal atendido, e, na escola, os professores não dão a mínima importância. [...] Então eu vejo o periférico muito inibido. Ele tem medo

Oléria explora também o impacto da voz, ou de sua ausência, na vivência de um indivíduo ou grupo subalternizado, quando, em sua composição de título “Mandala”, interpreta uma figura materna que aconselha sua menina: “ei, antonina, antonina, minha filha, / cuide de sua vida, / não deixe parecer com a minha / eu fiz silêncio demais” (AFROFUTURISTA, 2016, p. 7). O silenciamento, aqui, enquanto barreira de comunicação, compromete diretamente o funcionamento comunitário de autopreservação individual e coletiva quando impossibilita a voz e até mesmo um “grito por socorro grito por alguém que me tire dali porque tenho medo” (MARTINS, 2018, p. 9), conforme clama o eu lírico de Preto Téio.

Em contrapartida ao silêncio, a força da voz projetada e reverberada em alto volume é reiterada quando a compositora versa em “Afrofuturo”: “madrugada a dentro / eu me preparo pra cantar / verdade, inteireza, ofereço o que eu posso / ofertar / minha voz no ar” (AFROFUTURISTA, 2016, p. 1). Seus versos fazem menção ao preparo profissional da artista e seu compromisso moral de oferecer sua obra com intenção, honestidade e empenho. O uso do termo “oferta” pode remeter também às oferendas presentes em práticas religiosas afrobrasileiras. Nesse ponto, é interessante a percepção de Simas e Rufino (2018, p. 113) que localizam o campo da cultura como território de Exu enquanto “Bará, o ‘Senhor do Corpo’, em sua dimensão de Enugbarijó (Boca Coletiva, ou A boca que tudo come)” e enquanto comunicador, uma vez que, segundo os autores, a potência do ato cultural tem relação direta com o processo de receber oferendas e as transformar em axé (força vital) que se oferta de volta — assim como Exu transforma a fumaça do cachimbo em musicalidade, ao soprar a flauta após fumá-lo.

É comum que a oferenda, na história e mitologia de diferentes culturas, entidades e divindades, seja realizada numa encruzilhada (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 17), local este descrito de maneira ímpar no poema de Poliana Martins, de título “Eu Posso Ser Mais”, interpretado por Ellen Oléria na faixa 10 de seu álbum *Afrofuturista*, cujo trecho final diz:

sou o teu desejo escondido
a tua coragem encarnada
o perigo rondando a tua casa
o atraente sono cingindo a tua frente
o descanso de tuas costas quebradas
as cores quentes que teus olhos podem ver

e mais

de tudo, ele tem vergonha. E eu também já fui isso. Então, eu vejo que é muito difícil a participação deles, por isso, sabe?” (TENNINA, 2017:138).

sou o lugar
aonde os seus pés podem ir e
chegar

cinturão de alcione e
farta tecnologia
se aliam pra me dar nome:
encruzilhada
fita entrelaçada

sou real
surreal
sou o sonho.
(AFROFUTURISTA, 2016, p. 9)

O poema reúne uma quantidade de diversas características ou cenários que se referem a emoções e experiências, ao mesmo tempo intensas e corriqueiras, presentes no cotidiano da realidade ou do sonho. Essa descrição envolve também a menção a tecnologias tão ancestrais quanto atuais, como a observação de corpos celestes. Sendo assim, para além da presença literal do termo encruzilhada, o atravessamento que o poema sugere entre diferentes qualidades e contextos desenha também um aspecto de cruzo (entrelace), corroborando com a construção poética e imagética dessa narrativa.

As possibilidades nas encruzilhadas são muitas, atuando como uma zona de fronteira entre o que foi até agora e o que pode vir a ser. Propicia, portanto, perspectivas diferentes a partir de um campo de entendimento que questiona e acessa tais (ou algumas dessas) possibilidades, como o eu lírico de Preto Téó, no texto “11”, que diz: “Sei que sinto e tenho e sou um misto de coisas que não são as que pessoas cisgêneras experienciam” (MARTINS, 2018, p. 28), expondo a fragilidade da estrutura heterocisnormativa, através de uma autodeclaração em oferta no processo literário. Ainda segundo o eu lírico de Preto Téó, há fiscalização dos limites que a norma procura impor em meio à diversidade de relações possíveis nessas zonas de contato. Esse conflito constante interfere na vivência da autoestima, já mencionada anteriormente e também em seu texto “4”, que diz: “O sistema não é feito pra gente ter certeza do que é, pra transbordar os nossos limites, os nossos gostos, afetos, querereres. Então a gente não chega nesse rolê batendo no peito, entende? Demora.” (MARTINS, 2018, p. 12), retomando, então, o embate entre limites impostos e transpostos, e o percurso do entendimento e da autoestima.

Esse capítulo, portanto, partirá da observação de acessos e limites presentes na vivência em zona fronteiriça, para chegar à encruzilhada literária e ao ebó epistemológico enquanto possibilidades de vida na fronteira. Através da literatura que pauta desejo e afeto, trabalha-se a

futuridade da população trans e travesti das periferias brasileiras em cuírlombo/quilombo, na enunciação e no cultivo de novos futuros coletivos.

3.1 Fronteiras, encruzilhadas e o ebó

As fronteiras são diferenciadas dos limites pela perspectiva geográfica quando se discute o espaço político-territorial. Embora, à primeira vista, possam parecer conceitos similares, são distintos: o limite funciona como uma linha invisível, estabelecida pelo poder, e que circunscreve o campo no qual esse poder atua, no controle e regulação de atividades e interações político-sociais que ocorrem ali dentro. Ao contrário do limite, que não pode ser habitado, a fronteira se caracteriza como uma zona em si mesma, bastante povoada, cujo espaço abriga relações que “ultrapassem o limite”, e é, portanto, “um espaço de construção social” (FERRARI, 2014, p. 60-62).

As fronteiras também podem ser compreendidas nas relações entre o si e o outro, como locais que abrigam constante e permanente negociação. De acordo com a perspectiva contrassexual⁵⁹, o resultado dessas negociações conflituosas entre grupos passa a ser apresentado, no âmbito da história da humanidade (ou história das tecnologias), como a “Natureza Humana” (PRECIADO, 2014, p. 21-23). O conceito é interessante para se pensar como a sociedade desenvolve ferramentas que mantêm estruturas e posicionam indivíduos e coletivos dentro ou fora das linhas que delimitam o acesso, em zonas de fronteira.

O conjunto de instituições (linguísticas, médicas, domésticas, etc) que reproduzem o discurso da heterocisnormatividade como natural caracteriza, então, uma tecnologia social. Assim, as construções sociais ou psicológicas de gênero se apresentam como mecanismos e estratégias em um sistema tecnológico sociopolítico complexo e amplo. No contexto ocidental hegemônico, o sexo se torna tecnologia de dominação heterocissocial, e o processo da diferença sexual se torna uma operação tecnológica que reduz a totalidade de um corpo em partes isoladas sexualizadas (PRECIADO, 2014, p. 25), que, por si, seriam capazes de definir papéis, hierarquias, importâncias, acessos e limites, pré-estabelecidos e imutáveis, a cada tipo de corpo.

⁵⁹ A contrassexualidade seria, então, o fim da atuação desse conceito de “Natureza Humana”, mencionado no texto, que é construído e nomeado de forma a remeter não às negociações de disputa e exercício de poder, e sim ao imaginário de um suposto ordenamento fundamental da humanidade, a partir do qual se justificaria e legitimaria a sujeição de certos corpos a outros.

Considerando-se as fronteiras como locais de travessias e atravessamentos (ANZALDÚA, 1987, p. 3), nos quais se recebe valores de diferentes culturas, e se observa movimentações identitárias que dialogam entre si, afetadas porém por pressões sociais, agressão emocional e violência cultural (SILVA, F., 2016, p. 183), tem-se um contexto hostil e desafiador à necessidade de manutenção da própria integridade e das múltiplas identidades de cada indivíduo.

Gloria Anzaldúa (1987, p. 195, grifo da autora) afirma, em sua característica mistura dos idiomas inglês e espanhol, que “*to survive the Borderlands / you must live **sin fronteras** / be a crossroads*”⁶⁰. Essa afirmativa dialoga com os conceitos de fronteiras, enquanto um local que abriga disputas, e de encruzilhadas enquanto possibilidades de sobrevivência, ressignificação e produção no que tange à convivência intra e extra grupos em disputa.

Pela perspectiva dos pensamentos de fronteira, o entrelugar fronteiriço existe numa dinâmica que possibilita o desenvolvimento de novas formas de pensamento, a partir da apropriação crítica da epistemologia dominante, pelo subalternizado, e em diálogo com sua realidade. É preciso exercer a consciência das relações de poder coloniais, a fim de transformar o modo como o pensamento interage com a população, num sentido de emancipação pela pluriversalidade — em oposição ao mito da universalidade da epistemologia ocidental/europeia. (MIGNOLO, 2011, p. 61; 208; 234)

Partindo dessas conceituações, e mergulhando na pedagogia das encruzilhadas, que é “assentada em Exu, onde o corpo aparece como elemento fundante e integral no que tange à produção e a perpetuação do saber” (RUFINO, 2017, p. 194), e na qual age a potência de transmutação de uma das facetas de Exu, chamada “Enugbarijó, a boca que tudo engole e vomita o que engoliu de forma transformada” (RUFINO, 2017, p. 65), a encruzilhada se mostra local de produção de possibilidades na própria fronteira, conforme sugerido (ANZALDÚA, 1987, p. 195) e afirmado (RUFINO, 2017, p. 65).

Retomando o poema “Xuxu matinal”, de Preto Téo (MARTINS, 2018, p. 22-23), é possível encontrar um cruzamento nos versos “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”, quando o eu lírico sinaliza a importância de manifestar de que lado ele está, mostrando o que ele é a partir da afirmação do que quer. Serem

⁶⁰ “Para sobreviver em área fronteiriça / você deve viver sem fronteiras / seja uma encruzilhada” (Anzaldúa, 1987, p. 195, tradução nossa).

quem ele e ela são e ao mesmo tempo quererem o que querem são pontos, a princípio, distanciados pela heterocisnorma, pois sua atuação induz a sociedade a enxergar a transgeneridade como um desvio perigoso da normalidade, gerando uma série de negações de cidadania a essa população, inclusive a afetiva. O poeta Téó, no entanto, situa o ser e querer juntos em cruzo, ou travessia. Se, de uma perspectiva, ambos personagens do poema “Xuxu matinal” se encontram em local de limitados acessos, de outra, manifestam e reivindicam seus desejos em uma encruzilhada literária.

Considerando a vivência da transgeneridade e da negritude no Brasil enquanto zonas de fronteira, e pensando a encruzilhada enquanto possibilidade de vida na fronteira, analisa-se que o poema segue como uma lista de desejos a respeito de sentir-se liberto para ser, sem o constrangimento cisnormativo que fiscaliza os corpos a partir de seus critérios transfóbicos. O eu lírico diz: “Quero livre e despreocupada a minha voz / Fina / Quero livres os meus trejeitos afeminados / O meu quadril largo / Eu quero ser o homem / Que sou / De vagina / No pau, nas mãos / No corpo / De Raquel Virgínia” (MARTINS, 2018, p. 23), formando uma encruzilhada literária que se configura também como um ebó epistemológico: outro conceito de Luiz Rufino (2017, p. 70-71). Na cultura iorubá, ebó designa a noção de sacrifício⁶¹ a ser ofertado, de maneira ampla, (RUFINO, 2017, p. 178) como objetos, comida e bebida. Na macumba praticada no Brasil, que é “ciência encantada e amarração de múltiplos saberes” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 12) o ebó possibilita, através da oferenda, a comunicação entre diferentes seres em diferentes espaços-tempos, na qual Exu é o responsável comunicador (RUFINO, 2017, p. 128). O ebó epistemológico é, então, tecnologia que potencializa energias de movimento, “na perspectiva de abertura de caminhos e no acúmulo de força vital”, sendo “artimanha de encanto e sobrevida”, buscando “produzir efeitos de encantamento nas esferas do saber” e “operar no intuito do alargamento da noção de conhecimento” (RUFINO, 2017, p. 71; 129).

O poema de Preto Téó lança, pontual e firmemente, compreensões que reconfiguram os signos de masculinidade, de feminilidade, e de corpos, gêneros e sexos possíveis, para além dos conceitos da heterocisnormatividade (ou do mito da “Natureza Humana”). Sendo assim, tem-se a vivência desses corpos dissidentes como produção de saber, em que se observa a atuação do efeito de transmutação de Enugbarijó, quando o poeta abocanha os preconceitos e as violências que a heterocisnormatividade reproduz sobre pessoas trans e travestis e os vomita de volta, transformados

⁶¹ Ressalta-se que a ideia de sacrifício em função de uma divindade ou santidade é comum a diversos contextos religiosos, como por exemplo práticas de jejum, vigília e promessas.

em uma história de amor trans-negra-centrada, agindo, assim, como um ebó epistemológico. Ao descrever a escrita de Preto Téó, no prefácio de seu livro *EP*, Caio Jade atribui à palavra de Téó a significância de um trabalho espiritual, assim como um ebó: “tua palavra é trabalho, você é trabalho, é energia e potência motora de transformação” (JADE, 2018, p. 6), remetendo ao impacto positivo de fortalecimento, proteção, vínculo e união, dentre viventes de uma espiritualidade ou membros de uma comunidade.

3.2 Acuírlombamento literário

Segundo Muñoz (2009, p. 1; 29-30), a qualidade de ser cuír ou a cuíridade (*queerness*) diz respeito a algo ainda em formação, com toda a potencialidade de sua indeterminação, e se refere à futuridade que se deseja e busca enquanto comunidade gênero-sexual dissidente. A proposta envolve partir da análise histórica crítica que, por sua vez, motiva e embasa novas noções de futuro a serem cultivadas no presente. O autor sugere, ainda, que se acesse a memória “*no-longer-conscious*”⁶² (não-mais-consciente) para que então alcance o local “*not-yet-imagined*” ou “*not-yet-here*” (não-ainda-imaginado ou não-ainda-aqui) que caracteriza a cuíridade.

A futuridade cuír se baseia no desejo por vivenciar coletivamente uma realidade mais equilibrada, saudável, segura, livre e prazerosa. Segundo o autor (MUÑOZ, 2009, p. 1; 16; 26; 30), viver em meio à heterocisnormatividade do tempo atual⁶³ e desejar outras realidades possíveis é imaginá-las como projetos coletivos, e não isolados ou individuais. Dessa maneira, a cuíridade atua pela temporalidade de encontrar na memória sociopolítica e cultural um campo de possibilidades que pode orientar a ação de sujeitos no presente a serviço de pautar criticamente novos futuros. Sendo assim, é a partir do desejo bem estruturado que se pode projetar as perspectivas para além das lentes do presente árduo e nebuloso, em direção ao não-ainda-aqui.

O desejo, conforme analisado no capítulo um, é intensamente trabalhado no poema “Xuxu matinal”, de Preto Téó — sendo seu eu lírico, também, desejo, conforme seus versos: “Era pra

⁶² É possível, também, traçar um diálogo entre esses conceitos expostos por Muñoz (2009:29-30) e o discurso de retomada da presença da vogal sagrada tupi-guarani “Y”, proposta no Manifesto Potyguês de João Nÿn, quando o artista defende que a vogal representa “um ruído entre o que nunca deixou de ser e o que a gente ainda não chegou a ser, é esse momento aqui presente, o momento em que a gente reescreve passados e futuros [...] a arte tem essa capacidade de reescrever presentes, passados e futuros”, no minuto 15:30 do vídeo “AULA ABERTA | Tybyra: Uma tragédia indígena brasileira com João Nÿn e Janau” (AULA, 2020).

⁶³ Em inglês, é utilizada a expressão *straight time*, que pode ser compreendida como um jogo de palavras em referência à realidade do proletariado LGBT+ na sociedade heterocisnormativa, conservadora e capitalista.

endossar / O parágrafo seguinte / Mostrando o que eu sou: / Eu quero [...] / Quero [...] / Quero [...] / Quero [...] / Eu quero [...]” (MARTINS, 2018, p. 23). Por outra ótica, a poesia de Preto Téo também dialoga com a futuridade cuír quando seu eu lírico versa "sobre não caber num teclado, numa folha / em porra nenhuma / sobre a eterna, contínua, forte e permanente insatisfação" (MARTINS, 2018, p. 11). Nesse poema, de título “3 *Male energy*”, suas palavras se relacionam com a colocação de Muñoz (2009, p. 28) sobre “*the work of not settling for the present, of asking and looking beyond the here and now*”⁶⁴. Segundo o autor, “*we must dream and enact new and better pleasures, other ways of being in the world, and ultimately new worlds*”⁶⁵ (MUÑOZ, 2009, p. 1) e “*we must insist on queer futurity because the present is so poisonous and insolvent*”⁶⁶ (MUÑOZ, 2009, p. 30). Sendo assim, ao escrever sobre o que diz “não caber num teclado, numa folha”, mas continuar a escrever mesmo assim, o eu lírico de Preto Téo enfrenta limitações do agora na busca por mais, pois o presente, apenas, não dá conta.

Em outro texto, de título “12”, o eu lírico de Téo declara: “Sinto falta das bichas, sinto falta das travas. [...] Vontade de servir um chá pras minhas amigas, de tomar sol no meu quintal” (MARTINS, 2018, p. 31), articulando, então, a tristeza da ausência que sente de suas amigas femininas e afeminadas com, novamente, o desejo. Aqui, o que deseja remete também a uma realidade tão corriqueira (tomar chá e sol) quanto distante (ou distanciada, pela heterocisnorma, quando se trata de um grupo de pessoas dissidentes e racializadas reunidas no quintal da casa de uma delas a desfrutar de prazeres e sossego), e cuja manifestação na escrita se configura como um vislumbre desse futuro que se quer. Tais fazeres literários dialogam também com a colocação de Anzaldúa (2000, p. 232) de que um de seus motivos para escrever é “Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá”, assim como a atitude de não se contentar, acomodar ou submeter ao presente, e sim visualizar e viabilizar outras realidades possíveis.

Por isso este livro, porque não basta ser filha de puta macumbeira e pobre, ainda por cima preta e trans pra quererem executar sempre à mando do orgulho macho rico branco e cristão cidadão. O que não dá, e eu não deixo, é roubarem o nosso direito de comer bem todos os dias, de estudar em universidade pública, de ser poeta e o que mais quisermos ser. (SENA, 2017, p. 10)

⁶⁴ “[...] o trabalho de não se contentar com o presente, e de demandar e buscar o além do aqui e agora” (MUÑOZ, 2009:28, tradução nossa).

⁶⁵ “[...] é preciso sonhar e decretar novos e melhores prazeres, outras maneiras de ser no mundo, e, por fim, novos mundos” (MUÑOZ, 2009:1, tradução nossa).

⁶⁶ “[...] é preciso insistir numa futuridade cuír porque o presente é tão venenoso e insustentável” (MUÑOZ, 2009:30, tradução nossa).

No texto chamado “abrição”, de Kika Sena, a autora articula a existência de seu livro à ideia de que “não basta” (2017, p. 10), manifestando descontentamento e insubmissão às possibilidades de aqui-agora, e alinhando sua escrita poética à demanda pelo direito à vida plena, pela perspectiva de coletividade, ao defender o acesso à comida, à educação, à literatura e às possibilidades de “ser poeta e o que mais quisermos ser”. Levando em consideração que essa realidade sonhada abarca, no momento, apenas uma pequena porcentagem⁶⁷ da população brasileira, a demanda manifestada na obra de Sena (2017, p. 10) enfatiza a relevância e o papel da poesia na busca pela conquista e manutenção de direitos. Dialoga, também, com a perspectiva de Oléria (2015)⁶⁸ quando escreve, em relação ao seu álbum *Afrofuturista*, que “a partir da consciência da elaboração do mundo dos sonhos, da ficção, e eu acredito que um texto poético cheio de metáforas nos aproxima da ficção, o afrofuturismo explora um novo futuro para a raça negra”.

A partir dessas compreensões, trabalha-se o conceito de cuírlombismo literário, referente à compreensão do quilombo como instrumento ideológico contra diferentes formas de opressão, entendendo a produção artística como poderosa ferramenta de comunicação social e de diálogo com raízes, memória e história. (NASCIMENTO, 2019, p. 15-18) Sendo assim, a força decolonial da poesia de autoria trans, negra e brasileira se explicita, ainda, em diálogo com a perspectiva de Anzaldúa (2000, p. 234), que defende a relevância da criação, expressão e manifestação literária das pessoas à margem — da sociedade, da política, dos espaços de escrita e leitura. A autora conclui que, ao escrever, ameaça-se as imagens estereotipadas que a hegemonia criou — “histórias mal escritas sobre mim, sobre você” (ANZALDÚA, 2000, p. 232) a serem reescritas, dessa vez, por seus próprios protagonistas.

Nesse sentido, é de fundamental importância comentar o título do poema de Preto Téó: “Xuxu matinal”. Xuxu é uma gíria em pajubá, uma língua de resistência travesti, que funciona como um recurso de segurança, proteção e pertencimento, de forma a poderem comunicar entre elas informações pessoais e/ou importantes sem que indivíduos de fora da comunidade compreendessem — como por exemplo sobre situações de risco nos espaços públicos ou privados que frequentam. Assim, através do pajubá, procura-se manter apenas dentro da comunidade a posse

⁶⁷ Segundo matérias publicadas nas versões online dos jornais Folha de São Paulo e Estadão, “só 21% dos brasileiros adultos concluíram curso superior” (CEARÁ; AMOROZO; BUONO, 2021), e, em específico, “estudantes transexuais representam apenas cerca de 0,1% do total de alunos das instituições federais de ensino superior” (GOMES; FAHEINA; KER, 2019). No que tange à aparente “evasão escolar” de pessoas trans e travestis, é pautada criticamente também como expulsão escolar ou “vivência evadida”, segundo Lima (2021:34), que comenta esse “modo de fazer evadir ou impelir a Pessoa Trans para fora da escola. Sendo então possível compreender a evasão como um último estágio de uma vida estudantil precarizada por certos tipos de microações destinadas, antes, a fazer um movimento de saída da escola na forma de uma sutileza, aparentemente desprovida de intencionalidade”.

⁶⁸ Sem paginação.

da compreensão de determinada mensagem, de forma a não se exporem aos demais, contribuindo para a privacidade e a proteção de cada uma e da comunidade de maneira geral (BARROSO, 2017, p. 58; TORRES, 2020, p. 132). No pajubá, xuxu significa algum resquício visível de pelos faciais no rosto de uma travesti ou de uma mulher trans. Essa abertura do poema é, então, de grande relevância, levando em consideração que, num contexto heterocisnormativo, o xuxu pode frequentemente representar algo a ser evitado ou escondido, seja por questões de disforia⁶⁹, seja por questões de segurança. No poema, no entanto, a menção ao xuxu aparece enquanto um momento de ternura, de acordar junto de quem se ama e apreciá-la por quem ela é. O trabalho poético e político em torno desse termo dialoga também com o conceito de Enugbarijó.

Preto Téó, em sua produção, abre um poderoso processo de questionamento e ressignificação da imagem equivocada que a sociedade reproduz sobre a transgeneridade a partir de pressupostos coloniais da heterocisnormatividade. O poeta aprofunda, também, na complexidade das relações de pessoas trans e travestis com seus próprios corpos, amores e desejos, assim como nas possibilidades de suas relações interpessoais. O poeta abocanha e rasga com os dentes o estereótipo que foi criado em perspectivas de ódio, violência e exclusão, devolvendo uma história de amor: para consigo e para com o outro. Afeto esse, inusitado à heterocisnormatividade, porém presente e urgente aos dissidentes. Mais do que ressignificar, o poema de Preto Téó acolhe

⁶⁹ Disforia de gênero se refere ao sofrimento que pode ser experienciado por pessoas trans e travestis a respeito de uma ou mais incongruências entre sua identidade de gênero e o gênero que lhe foi equivocadamente atribuído no momento de seu nascimento. Essas incongruências se refletem, por exemplo, na maneira como a pessoa vivencia em sociedade questões corporais, relacionais, institucionais, entre outras. A saber, embora permaneça dentro da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID-11) — agora sob o título de “Incongruência de gênero” na categoria de condições relativas à saúde sexual — a transgeneridade não é mais considerada um transtorno mental pela Organização Mundial da Saúde, como outrora fora, assim como a homossexualidade também o foi. A disforia de gênero, no entanto, é descrita no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5) pela Associação Psiquiátrica Americana, pois, embora “não cause desconforto em todos os indivíduos, muitos acabam sofrendo se as intervenções [...] desejadas [...] não estão disponíveis”. Esse sofrimento está acompanhado de grandes impactos como situações de assédio, pressão, isolamento e outras dificuldades de relacionamento (familiar, amoroso, sexual, etc), de maneira que a disforia de gênero “está associada a níveis elevados de estigmatização, discriminação e vitimização, levando a autoconceito negativo, taxas elevadas de comorbidade de transtorno mental, abandono escolar e marginalização econômica, incluindo desemprego, com todos os riscos correspondentes na área social e de saúde mental, principalmente no caso de indivíduos de famílias pobres” (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014:451-452;458) e racializadas. Essas classificações médicas, então, dizem respeito às maneiras que os serviços de saúde podem contribuir com a qualidade de vida desses indivíduos, oferecendo acompanhamento que respeite suas identidades de gênero, com atenção às suas particularidades (BRASIL, 2018; WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2018). Ressalta-se, porém, a necessidade da atenção crítica para compreender que a disforia de gênero não necessariamente configura um conflito da pessoa em relação a seu próprio corpo (ou nome ou demais caracteres relacionados à atribuição de gênero) por si só, isoladamente, e sim se encontra também diretamente atrelada à maneira como os demais membros da sociedade percebem e tratam essa pessoa em relação ao seu gênero. Dessa forma, é importante exercitar o olhar atento a fim de observar que se trata de uma questão ampla de responsabilidade de toda a sociedade.

e semeia. Lança esperança e trabalha no projeto e no prelúdio de uma nova realidade, em que o direito ao afeto e à intimidade é não só reivindicado como também exercitado e celebrado. A poesia de Preto Téo subverte a opressora operação tecnológica do sexo e “monta remitologias/neomitologias”, configurando-se “uma literacura — da ferida colonial” (NASCIMENTO, 2019, p. 20-21).

O processo de produção literária existe, no entanto, especificamente no que tange a escritores sociopoliticamente periféricos, envolto em dificuldades capazes de aprisioná-los em medo, frustração e inseguranças, de forma a tornar o ato da escrita desafiador e solitário. Ao mesmo tempo, a potência da poesia, como tecnologia decolonial de comunicação, resgate e reconstrução, é capaz de movimentar desejo e ação. Dessa forma, mostra-se relevante a formação de redes de apoio e comunidades de criação e partilha (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

No caso de Preto Téo, enquanto poeta *slammer*, o fator de participar e promover batalhas de poesia também se configura como movimentação política através da cultura, em acuírlombamento (NASCIMENTO, 2019, p. 4; 13). A batalha de poesia (*slam*) envolve relevantes aspectos da cultura de rua, de periferia, advinda de uma estratégia de sobrevivência de grupos socialmente marginalizados, através da arte. Resgatando a origem das batalhas do *hip-hop*⁷⁰, é num cenário de vulnerabilidade, escasso acesso a recursos e escolarização, e maior exposição a situações de miséria, criminalidade e abuso de drogas, que a juventude propõe, então, um tipo de disputa — por respeito, território, visibilidade, prestígio — diferente daquelas que vinham acontecendo entre gangues: nas batalhas de rima ou de dança no *hip-hop*, exerce-se uma outra criatividade para duelar o oponente, utilizando-se do exercício artístico e do olhar crítico como as valiosas armas. Para além do confronto em si e seu resultado mais direto (quem vence), esse novo cenário de disputa oferece também a possibilidade de criação e fortalecimento de laços, enquanto momento de socialização, subvertendo a lógica autodestrutiva de guerras internas na comunidade.

O *rap* é um estilo musical de específico impacto literário, uma vez que se pauta na poesia ritmada como seu elemento fundante. No *rap* brasileiro, a palavra falada da periferia disputa por espaço de poder literário. É comum que os frequentadores dos círculos de literatura marginal da

⁷⁰ A origem do movimento *hip-hop* se dá nos anos 1970, através do posicionamento político-cultural da população jovem negra residente nos bairros pobres das grandes cidades dos Estados Unidos, em um contexto de luta por direitos civis. O *hip-hop* conta com cinco elementos base: o *rap*, o *break dance*, o *graffiti*, o *DJ* e a atitude consciente. No Brasil, o estilo musical chega após o fim da ditadura militar, e ganha força a partir da década de 1990. (TENNINA, 2017:76-77)

periferia, *saraus* e *slams*, também se encontrem inseridos na cultura do *hip-hop*, e vice-versa. É notável a referência, influência e troca entre ambos os meios. Dessa maneira, assim como no *rap* nacional, em que uma significativa parte de obras e artistas discursam a respeito da realidade social desde a perspectiva da população residente nas periferias⁷¹ brasileiras, na poesia dos *saraus* e *slams*, as temáticas de resistência⁷² também estão presentes e são compartilhadas, ouvidas e aclamadas (OLIVEIRA, C., 2019, p. 243; TENNINA, 2017, p. 77; 79).

O *slam*, enquanto batalha de poesia no contexto periférico, tem a capacidade de operar tecnologicamente como um espaço de comunicação, inspiração, acolhimento e trocas entre pares, no qual é possível reverberar a voz, fazer-se ouvir, e superar “a tradição do silêncio” (ANZALDÚA, 2009a, p. 312) imposta. O conceito e a função das batalhas de rima e de poesia dialogam com a articulação comunitária de maneira a permitir “nos relacionar diante da tragédia e nos reconstruir diante desse despedaçamento existencial” (informação verbal)⁷³, através de um conjunto de “sabedorias que operam nos limites, nos vazios deixados. E operar no vazio deixado é uma força dessas ações, dessas expertises, porque não trabalham com a ideia do extermínio do outro” (informação verbal)⁷⁴, ao contrário da lógica colonial “que nega a diferença, e por isso é contrária à vida” (informação verbal)⁷⁵.

No contexto dos *saraus* de literatura nas periferias de São Paulo, Lucía Tennina (2017, p. 80-81; 91) observa presente a proposta de acessibilizar a poesia, ao questionar sua comum “associação com um tipo de pensamento letrado, complexo e exclusivo” das elites. Incentiva-se, então, aos participantes dos *saraus*, a leitura, escrita e compartilhamento de obras cuja linguagem se aproxima das cotidianas ou tradicionais de seus grupos, assim como acontece no *rap*. Essa postura em relação à linguagem da palavra falada reconhece nela um valor especial “diante da tradição letrada”, o que, de maneira mais ampla, repercute também como resistência enquanto

⁷¹ Periferias, aqui, de maneira específica a respeito das favelas brasileiras, mas também de maneira ampla enquanto as variadas margens da sociedade, uma vez que o *rap* nacional atua como um “elo poético, o gênero estético de resistência das minorias periféricas (negros, indígenas, nordestinos pobres, LGBTs, entre outros)” que “surge do despertar de uma consciência de pertencimento, isso na medida em que se percebem como alvos principais de um sistema segregador e violento” (OLIVEIRA, C., 2019:264).

⁷² Desde a perspectiva de Nascimento (2019:18), “somos seres complexos. não só máquinas de resistência e denúncia. e resistir ao estereótipo da resistência também é resistir, e mais: existir na plenitude”.

⁷³ Minuto 2:10 do vídeo “Pedagogia das encruzilhadas # 2” (RUFINO, 2019b).

⁷⁴ Minuto 2:30 do vídeo “Pedagogia das encruzilhadas # 1” (RUFINO, 2019a).

⁷⁵ Minuto 1:40 do vídeo “Pedagogia das encruzilhadas # 2” (RUFINO, 2019b).

adaptação e resgate de tradições orais das populações que originaram os grupos hoje residentes nas favelas das grandes cidades brasileiras.

Relacionando ainda a prática poética de autores periféricos com outros elementos culturais das periferias, como por exemplo o futebol de várzea, a pesquisadora Tennina (2017, p. 84-85; 95) destaca os aspectos de adaptação para tornar possível aquele momento de partilha comunitária, mesmo que a partir de poucos recursos materiais, se tornando uma prática cultural “que dignifica as pessoas da periferia” em relação ao pertencimento a esses espaços. Tais práticas também promovem relações sociais dentro do grupo a partir do acontecimento que envolve o lúdico, a competição esportiva, a torcida, o incentivo, a apreciação, a celebração, “não tendo como objetivo a vitória, mas o encontro e a alegria”, além da promoção da cidadania a partir do viés cultural.

Dessa maneira é possível observar como a poesia periférica brasileira atua, em aquilombamento, no pensamento das possibilidades de futuro dessa população, viabilizando a discussão de seus desenvolvimentos a partir da construção da autoestima⁷⁶ do sujeito e do grupo marginalizados, assim como o sentimento de pertença e o exercício cidadão. Esse processo se dá através da experiência social educativa do acesso e incentivo à leitura e escrita desde dentro da comunidade, com os eventos culturais, assim como a promoção da prática e do reconhecimento de demais habilidades relacionadas (TENNINA, 2017, p. 50).

Quanto aos recortes populacionais de poetas LGBTQ+, além dos pontos destacados referentes às literaturas marginais periféricas de maneira geral, há ainda a articulação de circuitos próprios, marginais aos marginais, uma vez que o contexto periférico heterocisnormativo muitas vezes falha em acolher e incentivar a presença e participação de corpos e obras dissidentes. Assim, evidencia-se a relevância de ambientes não só inclusivos mas também protagonizados por esses corpos e obras, como é o caso do TRANSarau e do Slam Marginália (com o qual Preto Téo é colaborador), iniciativas que celebram, na cidade de São Paulo, poetas trans e travestis.

No caso da produção poética de Kika Sena e Preto Téo, enquanto corpo-política do conhecimento (GROSFOGUEL, 2008, p. 45), tem-se práticas literárias que trabalham, então, o campo do visionário e do afrofuturismo para além do aspecto de resistência focado na denúncia.

⁷⁶ Uma vez que a “história de vida dos participantes adquire nesse contexto um perfil cultural e os elementos que antes eram estigmas se tornam recursos simbólicos positivamente sancionados”, de forma que “Ser da periferia é, nesse sentido, uma forma de ter honra, e o sarau oferece o espaço para exibi-la através de saberes corporais e da fala, que se tornam bens de natureza simbólica” (TENNINA, 2017:56). Esse modo de fazer literário pode agir de maneira similar quando praticado dentre membros de outras comunidades também socialmente marginalizadas.

Ao desorbitar o paradigma da dor e da tragédia, resistem ao estereótipo da resistência, de forma a existirem também enquanto despachos na encruzilhada colonial, no sentido de abertura de caminhos, e de proteção e prosperidade, em que a demanda por futuro é trabalhada através do direito ao devaneio (NASCIMENTO, 2019, p. 18-19; 21; 25), além do registro e resgate ancestrais enquanto um dos pilares do ato político da literatura que produzem.

Os poemas “sereia vulcânica”, de Kika Sena, e “Xuxu matinal”, de Preto Téo, são escritos a partir de lugares de enunciação epistêmicos (e não só sociais) fronteiriços, em que há o “compromisso ético-político em elaborar um conhecimento contra-hegemônico” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 19). A potência da produção literária negra e dissidente gênero-sexual, instrumentada como tecnologia-ancestral de comunicação social e de resgate e manutenção no que tange conhecimento e prática históricos e espirituais, e cultivada, feito cuírlombo, ideologicamente contra estruturas de opressão, mostra-se potente recurso, não só de sobrevivência, mas de direcionamento à reconstrução de perspectiva de mundo e sociedade — mudança que circula em linguagem e ação (NASCIMENTO, A., 1980, p. 106; NASCIMENTO, B., 1985, p. 222-223; LORDE, 1984, p. 37; apud NASCIMENTO, T., 2019, p. 16-17; 25).

A produção desses poetas dialoga também diretamente com o fomento ao trabalho comunitário de fortalecimento mútuo, quando sinaliza o impacto do pertencimento e do afeto nas relações do nível ancestral ao familiar, no resgate e elaboração de vínculos. Nesse sentido, o eu lírico de Preto Téo celebra em sua escrita “a honra que eu tenho de ter a oportunidade de uma orientação, de um alento, de sentir na pele esse amor de Oxalá tão difícil de entender, tão difícil de explicar” (MARTINS, 2018, p. 12), enquanto a eu lírica de Kika Sena orgulhosamente “é filha de Iemanjá e Oxossi / oxe, nasceu bem nascida / e / pronto, / batizadíssima! / Carregada de proteção aí vai, / batendo sua calda pela lagoa / manguaba” (SENA, 2017, p. 18).

As menções a Orixás remetem ao contexto religioso dos terreiros, termo que ganha um sentido amplo na “perspectiva da epistemologia das macumbas, [em que] a noção de terreiro configura-se como tempo/espço onde o saber é praticado” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 42). Segundo Simas e Rufino (2018, p. 35), “Despedaçadas ao longo da experiência colonial, estas sabedorias se reconstruíram inventando terreiros, mundos, saberes/fazeres e poéticas/políticas”.

Por mais que o colonialismo tenha nos submetido ao dismantelo cognitivo, à desordem das memórias, à quebra das pertencas e ao trauma, hoje somos herdeiros daqueles que se reconstruíram a partir de seus cacos. A resiliência é a virtude dos que atravessaram o mar

a nado por cima de dois barris⁷⁷. Quem atravessa a calunga grande certamente não se desencantará na praia. A vida nas bandas de cá parte da invenção do mundo como terreiro. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 13-14)

Os autores Simas e Rufino (2018, p. 41), ao situarem a diáspora negra e as violências e consequências presentes em sua história enquanto decorrências da ação colonial, apontam as travessias marítimas continentais que ocorreram por séculos como “experiências de morte física e simbólica, [nas quais] os corpos negros transladados reinventaram-se, recriando práticas e modos de vida nas bandas de cá do Atlântico” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 41). Dessa maneira, reitera-se então os versos que fecham o poema “sereia vulcânica” de Kika Sena (2017, p. 40), no que diz respeito à reação decolonial expressa na literatura de autoria transgênera e brasileira da contemporaneidade:

deu que não se deve mexer em filhos do mar
que não se deve mexer na história do mar
que a sorte da terra é o mar
que a história da gente não morreu jogada no mar
(SENA, 2017, p. 40)

⁷⁷ Referência ao ponto cantado (cantiga presente em eventos religiosos e culturais afrobrasileiros) que diz: “Atravessei o mar a nado / Por cima de dois barris / Só para ver a juremeira / E os caboclos do Brasil” (SIMAS; RUFINO, 2018:41).

Considerações Finais

O trabalho investigou a poesia de autoria transgênera brasileira, com enfoque nas obras de Preto Téo (MARTINS, 2018) e Kika Sena (2017), em diálogo com outros textos poéticos e teóricos de membros da comunidade gênero-sexual dissidente, pautando possibilidades do presente em relação à memória e à futuridade LGBTQ+, em específico trans e travestis.

Através do percurso de análise dos poemas e de arquivo e interpretação de documentos, a leitura de conceitos como colonialidade, epistemologia de fronteiras, pedagogia das encruzilhadas, literaturas marginais das periferias, cuírlombismo literário, afrofuturismo, futuridade cuír e interseccionalidade foi apresentada pela perspectiva comparada com os textos selecionados.

A análise evidenciou, então, relação entre racismo e LGBTQfobia na história do Brasil e o impacto decolonial da literatura enquanto palavra escrita e falada, no contexto da cultura periférica e popular brasileira, como instrumentação contra o silenciamento e o epistemicídio de povos racializados e de ancestralidades gênero-sexuais dissidentes. Dessa maneira, a discussão da questão racial e o compromisso antirracista se mostram fundamentais às comunidades e aos movimentos LGBTQ+.

A análise demonstrou, ainda, que o direito ao futuro dessas populações está associado ao direito à memória, no que tange ao acesso à ancestralidade e pertencimento, de forma a compor uma bagagem valiosa que reverbera no estabelecimento e fortalecimento de comunidades, assim como na construção de vínculos dentro delas. Nesse percurso, as questões do desejo e da autoestima se mostraram relevantes na viabilização desses processos político-culturais.

Dessa forma, o campo cultural é apresentado como um espaço de trabalho do futuro e da memória, em encruzilhada, no qual a literatura analisada atua como um ebó em oferenda por transmutação, abertura de caminhos e fortalecimento ancestral e contemporâneo através tanto do corpo quanto do sonho enquanto sementes. O trabalho evidencia, assim, a potência da produção literária racializada e dissidente gênero-sexual no Brasil enquanto demarcação do imaginário e da linguagem e criação de futuros coletivos.

Entende-se, portanto, que a luta contra o colonialismo se dá, “em suas dimensões éticas/estéticas”, a partir da responsabilidade e “comprometimento com a vida em sua diversidade e imanência” (RUFINO, 2017, p. 14-15), através também do corpo, da linguagem, do afeto e do desejo. Compreende-se, desse modo, que as ações de ser, viver, agregar-se, sonhar, criar, amar e

escrever, quando no contexto do recorte populacional proposto na pesquisa, se constituem enquanto atos decoloniais.

O campo artístico, enquanto espaço legítimo de disputa de narrativas, a partir do qual se pode traçar historiografias (SANT'ANA, 2017, p. 23), é potente às perspectivas que reivindicam atenção às diferentes interpretações da história, considerando cosmologias e epistemologias múltiplas, a fim de trabalhar contra o silenciamento e invisibilidade de histórias subalternizadas.

É preciso reclamar e defender o direito a pensar e verbalizar quem se é, e a dignidade individual e coletiva de conhecer e contar suas próprias histórias. Como exercício de emancipação de padrões coloniais impostos, os escritos de autoria dissidente problematizam os discursos que os desejam deslegitimar, e ressaltam um relevante propósito da literatura: questionar e desestabilizar a lógica desumanizante da sociedade, suas estruturas de poder e suas narrativas que engessam, aprisionam e justificam opressões (MOIRA, 2017a, p. 14).

Assim, a produção poética brasileira de autoria trans e travesti se dá como preciosa ferramenta tecnológica emancipatória, através do resgate da ancestralidade, da autoestima e do autoconhecimento; promoção da representatividade e pertencimento; com base na apresentação de perspectivas outras, fronteiriças às classes dominantes; formação e manutenção de comunidades; e na procura por estabelecer diálogo de forma digna, mediante expressão artística e cultural, “não só como ferramenta de desconstrução/desmonte dos pilares hiperheterocissexualização e silenciamento, mas como re-fazendo, re-feitura” (NASCIMENTO, 2019, p. 20). O contato e a intimidade com a escrita se mostram fatores essenciais na luta por memória, presente e futuro, frente aos conflitos enfrentados em relação à colonialidade e, em específico, às atuações da heterocisnormatividade e da branquitude.

REFERÊNCIAS

AFROFUTURISTA. Ellen Oléria. Distrito Federal: Orbis. São Paulo: Classic Master. 2016. 1 CD. (62 min)

ALCOFF, Linda. Uma epistemologia para a próxima revolução. Tradução de Cristina Patriota de Moura. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 129-143, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/xRK6tzb4wHxCHfShs5DhsHm/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 jul. 2021.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5**. Tradução: Maria Inês Corrêa Nascimento, et al. Revisão técnica: Aristides Volpato Cordioli, et al. 5th ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 1st ed. São Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. Tradução de Joana Plaza Pinto; Karla Cristina dos Santos. **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Difusão da língua portuguesa**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 297-309, 2009a.

ANZALDÚA, Gloria. *Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana*. Tradução de Tatiana Nascimento do original *To(o) queer the writer – loca, escritora y chicana*. In: KEATING, Ana Louise (ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press, 2009b. p. 163-175.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. **Mapa dos assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2017**. [S. l., s. n.], 2018. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2018/02/relatc3b3rio-mapa-dos-assassinatos-2017-antra.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2021.

ARAÚJO, Leandro. As marcas da diáspora negra na oralidade do candomblé baiano. **Revista Diálogos de Estudos Linguísticos, Literários, Culturais e da Contemporaneidade**, Garanhuns, n. 18b, p. 259-264, 2016. Disponível em: https://www.revistadiálogos.com.br/Coneab/Leandro_Alves_Araujo.pdf. Acesso em: 22 jul. 2021.

ARAÚJO, Maria Clara. **A transfobia é um vício branco**. [S. l., s. n.], 2018a. Áudio. (10 min 44 s). Publicado no perfil mariaclaraaraujo. Disponível em: <https://soundcloud.com/mariaclaraaraujo/a-transfobia-e-um-vicio-branco>. Acesso em: 07 out. 2020.

ARAÚJO, Maria Clara. **Travesti não se traduz!** [S. l., s. n.], 2018b. Áudio. (3 min 21 s). Publicado no perfil mariaclaraaraujo. Disponível em: <https://soundcloud.com/mariaclaraaraujo/travesti-nao-se-traduz>. Acesso em: 07 out. 2020.

AULA ABERTA | Tybyra: Uma tragédia indígena brasileira com João Nyn e Janau. [S. l., s. n.], 25 nov. 2020. 1 vídeo (8 min 47 s). Publicado pelo canal Casa 1. Disponível em: <https://youtu.be/YzNgpxRmiGk>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BARROSO, Renato. **Pajubá: o código linguístico da comunidade LGBT**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) - Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1945>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. **OMS retira transexualidade da lista de doenças e distúrbios mentais**. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/junho/organizacao-mundial-da-saude-retira-a-transexualidade-da-lista-de-doencas-e-disturbios-mentais>. Acesso em: 16 jul. 2021.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **STF enquadra homofobia e transfobia como crimes de racismo ao reconhecer omissão legislativa**. Brasília, DF: STF, 2019a. Disponível em: <http://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010>. Acesso em: 16 jul. 2021.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **STF retomará em junho julgamento de ações sobre criminalização da homofobia**. Brasília, DF: STF, 2019b. Disponível em: <http://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=411995>. Acesso em: 16 jul. 2021.

CABRAL, Alfredo. **Cartas Avulsas (1550-1568) - Cartas Jesuíticas III-IV**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1887. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4676/1/003816-2_COMPLETO.pdf. Acesso em: 09 jan. 2020.

CARVAJAL, Gaspar; ROJAS, Alonso; ACUÑA, Cristobal. **Descobrimientos do Rio das Amazonas**. Tradução de Melo-Leitão. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/287/1/203%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2020.

CEARÁ, Lianne; AMOROZO, Marcos; BUONO, Renata. Diploma, acesso e retrocesso. *In: Folha de São Paulo*, [S.l.], 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/diploma-acesso-e-retrocesso/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. ed. rev. et aug. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

CHOW, Andrew. *How This Brazilian Drag Queen Is Taking the Pop World By Storm—And Fighting for LGBTQ Rights Along the Way*. **Time**, [S. l.], 10 out. 2019. Disponível em: <https://time.com/collection/next-generation-leaders/5692972/pablo-vittar-next-generation-leaders/>. Acesso em 20 jul. 2021.

CORRÊA, Fábio; RODRIGUES, Bráulio; MENDONÇA, Jussane; CRUZ, Leonardo. Pensamento suicida entre a população transgênero: um estudo epidemiológico. **Jornal Brasileiro de Psiquiatria**, Rio de Janeiro, v. 69, n. 1, p. 13-22, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/jbpsiq/a/BXhSxJZtjHvVMwz5hkVyyGK/?lang=pt&format=html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

CRENSHAW, Kimberle. *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics*. In: **Feminism in the Law: Theory, Practice, and Criticism**. Chicago: University of Chicago Legal Forum, 1989. p. 139-167.

CARTAS - Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph Anchieta, S. J. (1554-1594) - Cartas Jesuíticas III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1933. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio:anchieta-1933-cartas/anchieta_1933_cartas_mindlin.pdf. Acesso em: 14 jan. 2020.

D'EVREUX, Ivo. **Viagem ao Norte do Brazil** - feita nos annos de 1613 a 1614. Tradução de Cezar Augusto Marques. Maranhão: Typ do Frias, 1874. Disponível em: <https://archive.org/details/viagemaoortedo00yvesgoog/page/n6>. Acesso em: 07 jan. 2020.

D'EVREUX, Yves. *Voyage au nord du Brésil (1615)*. ed. crít. de Franz Obermeier. Kiel-Schleswig-Holstein, Westensee Verlag-Verlag, 2014. Disponível em: https://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/macau_derivate_00000180/YvesDigitaleAusgabe.pdf. Acesso em: 07 jan. 2020.

EDUCATIVA, Ação. “**Eu sou um conjunto de coisas que fogem das métricas**”, a afirmação lírica de Preto Téio. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://acaoeducativa.org.br/eu-sou-um-conjunto-de-coisas-que-fogem-das-metricas-a-afirmao-lirica-de-preto-teo/>. Acesso em: 15 mai. 2021.

EMICIDA - Mandume ft. Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin. [S. l., s. n.], 05 dez. 2016. 1 vídeo (8 min 47 s). Publicado pelo canal Emicida. Disponível em: https://youtu.be/mC_vrzqYfQc. Acesso em: 21 jul. 2021.

EMICIDA - Eminência Parda part. Dona Onete, Jé Santiago e Papillon. [S. l., s. n.], 09 maio 2019. 1 vídeo (5 min 44 s). Publicado pelo canal Emicida. Disponível em: <https://youtu.be/fXHpmuPJ4Ks>. Acesso em 21 jul. 2021.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura Tupinambá - Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. *In*: CUNHA, Manuela (org.). **História dos índios no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992. p. 381-396.

FEINBERG, Leslie. *Transgender Warriors: Making history from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston-Massachusetts: Beacon Press, 1996.

FERNANDES, Estevão. **Decolonizando sexualidades**: Enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. Disponível em:
[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19269/1/2015_Estev%
 Acesso em: 10 jan. 2020.](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19269/1/2015_Estev%c3%a3oRafaelFernandes.pdf)

FERNANDES, Estevão. Ser índio e ser gay: tecendo uma tese sobre homossexualidade indígena no Brasil. **Etnográfica Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia**, [S. l.], v. 21(3), p. 639-647, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/5090>.
 Acesso em: 07 jan. 2020.

FERRARI, Maristela. As noções de Fronteira em Geografia. **Revista Perspectiva Geográfica**, Marechal Cândido Rondon, v. 9, n. 10, p. 45-64, 2014. Disponível em:
<http://saber.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/view/10161>. Acesso em: 22 jul. 2021.

FERRETTI, Sergio. O conhecimento erudito da tradição afro-brasileira. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 15, p. 5-12, 1992. Disponível em:
<https://cienciasmedicasbiologicas.ufba.br/index.php/afroasia/article/download/20830/13431>.
 Acesso em: 22 jul. 2021.

FIGARI, Carlos. **@s Outr@s Cariocas**. Interpelações, Experiências e Identidades Homoeróticas no Rio de Janeiro. Século XVII ao XX. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editoras da UFMG/IUERJ, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. 8. ed. Rio de Janeiro-RJ, Record, 1990.

GÂNDAVO, Pero. **Tratado da Terra do Brasil** - História da Província Santa Cruz. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000291.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2020.

GOMES, Bianca; FAHEINA, Caio; KER, João. No ensino superior, o espelho da exclusão de pessoas trans. *In*: **Estadão**. [S. l.], 2019. Disponível em:
<https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/no-ensino-superior-o-espelho-da-exclusao-de-pessoas-trans>. Acesso em: 16 jul. 2021.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Tradução de Inês

Martins Ferreira. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 22 jul. 2021.

HOFBAUER, Andreas. Branqueamento e democracia racial: sobre as entranhas do racismo no Brasil. In: ZANINI, Maria (org.). **Por que "raça"?** Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia. Santa Maria: Editora UFSM, 2007. p. 155-178.

ÍNDIO gay: 1ª vítima de homofobia no Brasil ganha monumento no MA. Guia Gay de São Paulo, [São Paulo], 07 dez. 2016. Disponível em: <https://www.guiagaysaopaulo.com.br/noticias/cidadania/indio-gay-1-vitima-de-homofobia-no-brasil-ganha-monumento-no-ma>. Acesso em 19 jul. 2021.

JADE, Caio. sobre EP. In: MARTINS, Téo. **EP - poemas de Téo Martins**. Distrito Federal/São Paulo: Padê Editorial, 2018. p. 6.

JESUS, Jaqueline. Xica Manicongo - A transgeneridade toma a palavra. **Redoc - Revista Docência e Cibercultura**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 250-260, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/viewFile/41817/29703>. Acesso em: 22 jul. 2021.

LÉRY, Jean. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

LIMA, Alef. Tristeza, disforia e bem-estar: perspectivas etnográficas sobre a escolarização de Pessoas Trans. **CAMPOS - Revista de Antropologia**, Curitiba, v. 22, n. 1, p. 33-48, 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. Tradução de Joaze Bernardino-Costa. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 75-97, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/CxNvQSnhxqSTf4GkQvzck9G/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MARTINS, Téo. **EP - poemas de Téo Martins**. Distrito Federal/São Paulo: Padê Editorial, 2018.

MARTIUS, Carlos. O estado do Direito entre os Autochtones do Brazil. Tradução de Alberto Lüfegren. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, Typografia do Diário Oficial, São Paulo, v. 11, 1907. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:martius-1906-direito>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MAXAKALI, Laís. **Genocídio desenhado**. [S. l., s. n.], 10 mar. 2019. Disponível em: <https://medium.com/@laiszinha/genoc%C3%ADdio-desenhado-8e5eb520df7a>. Acesso em: 28 jul. 2020.

MÉNDEZ, Chris. *Brazilian Drag Superstar Pablllo Vittar Is Ready For Her Close-Up In 'Flash Pose' Video*. **Forbes**, [S. l.], 26 jul. 2019. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/cmalone/2019/07/26/brazilian-drag-superstar-pablllo-vittar-is-ready-for-her-close-up-in-flash-pose-video/?sh=15de688255ba>. Acesso em 20 jul. 2021.

MENEZES, Vitor. Identidades e processos de identificação: um apanhado teórico. **Revista Intratextos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 68-81, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/7106>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MIGNOLO, Walter. *The darker side of western modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press, 2011.

MOIRA, Amara. A Língua Pelos Nossos Corpos. In: TRANSFORMAÇÃO; TRANSARAU (org.). **Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017a. p. 11-13.

MOIRA, Amara. quanto mais pobre preta e perto de ser mulher for. In: SENA, Kika. **Periférica**. Brasília, DF: Padê editorial, 2017b. p. 12-13.

MOIRA, Amara. Quem pode se dizer homem? In: **Dossiê - Artivismo das dissidências sexuais e de gênero**. São Paulo: Revista Cult nº 226, ano 20, 2017c. p. 36-39.

MOULIN, Nilson. **Por dentro das Amazônias**. São Paulo-SP: Studio Nobel, 2008.

MOTT, Luiz. As Amazonas: um mito e algumas hipóteses. **LPH / Revista de História**, Minas Gerais, v. 1, p. 13-35, 1990. Disponível em: https://lph.ichs.ufop.br/sites/default/files/lph/files/revisada_1_01.pdf?m=1525724408. Acesso em: 07 jan. 2020.

MOTT, Luiz. Etno-história da homossexualidade na América Latina. **História em Revista**, Pelotas, v. 4, p. 7-35, dez. 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/viewFile/12016/7631>. Acesso em: 07 jan. 2020.

MOTT, Luiz. **A inquisição em Sergipe**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: IHGSE, 2013.

MUÑOZ, José. **Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity**. New York: New York University Press, 2009.

NASCIMENTO, Tatiana. sobre a cole-sã escrevivências. In: MARTINS, Téo. **EP - poemas de Téo Martins**. Distrito Federal/São Paulo: Padê Editorial, 2018. p. 5

NASCIMENTO, Tatiana. **Cuírlombismo Literário: Poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

NEVES, Auricléa. A nomeação de espaço na descoberta do rio das amazonas. **ContraCorrente: Revista de Estudos Literários**, Manaus, v. 1, n. 1, p. 21-38, 2010. Disponível em: <http://www.pos.uea.edu.br/data/area/download/download/71-4.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2020.

OLÉRIA, Ellen. **Ser afrofuturista**. Blog Ellen Oléria. [S. l.], 29 mar. 2015. Disponível em: <https://www.ellenoleria.com.br/single-post/2015/03/29/ser-afrofuturista>. Acesso em: 22 jul. 2021.

OLIVEIRA, Cleber. Periferia é periferia em qualquer lugar: da favela à aldeia, o *Rap* como elo poético de resistência. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (Org.). **Literatura e Periferias**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2019. p. 239-267.

OLIVEIRA, Megg. Transexistências Negras: o lugar de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil e em África até o século XIX. In: RIBEIRO, Paula; MAGALHÃES, Joanalira; SEFFNER, Fernando; VILAÇA, Teresa (org.). **Corpo, Gênero e Sexualidade**: resistência e ocupações nos espaços de educação. Rio Grande: Editora da Furg, 2018. p. 69-88. *E-book*. Disponível em: https://7seminario.furg.br/images/livro_do_seminario.pdf. Acesso em: 05 jan. 2020.

OLIVEIRA, Megg. **Nem ao centro nem à margem**: Corpos que escapam às normas de raça e de gênero. Salvador: Editora Devires, 2020.

PICQ, Manuela; TIKUNA, Josi. *Sexual modernity in Amazônia*. **E-International Relations**, [S. l.], 2015. Disponível em: <http://www.e-ir.info/2015/07/02/sexualmodernity-in-amazonia/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

PLATERO, Lucas. **Trans*exualidades: acompañamiento, factores de salud y recursos educativos**. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2014.

POUBEL, Natália. **Performatividade de Gênero**: a eu lírica na poesia escrita por mulheres. 2020. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) - Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2020. Disponível em: https://www.ufmt.br/ppgel/index.php?option=com_content&view=article&id=93:dissertacoes-e-teses&catid=2&lang=pt-br&Itemid=304. Acesso em: 22 jul. 2021.

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. 1. ed. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PURI, Diego. As Américas São um Arco-Íris de Tinta. In: JUDAR, Cristina; RABELO, Alexandre (org.). **A resistência dos Vaga-lumes**. São Paulo: Nós, 2019. p. 102-103.

REGIMENTO que levou Tomé de Souza governador do Brasil, Almerim, 17/12/1548 Lisboa-Portugal, AHU, 1548, códice 112, fls. 1-9. Disponível em: [http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-04/Regimento que levou Tome de Souza governador do Brasil.pdf](http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2018-04/Regimento%20que%20levou%20Tome%20de%20Souza%20governador%20do%20Brasil.pdf). Acesso em: 15 jan. 2020.

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro-RJ, Versal, 2004.

RODOVALHO, Amara Moira. O cis pelo trans. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365-373, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/Ct6B9JMscBjgK4DZgjXQkgn/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 22 jul. 2021.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas # 1**. [S. l.: s. n.], 2019a. 1 vídeo (4 min 10 s). Publicado pelo canal pedagogiadasesencruzilhadas. Disponível em: https://youtu.be/gatikyv_2mI. Acesso em: 06 nov. 2020.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas # 2**. [S. l.: s. n.], 2019b. 1 vídeo (2 min 31 s). Publicado pelo canal pedagogiadasesencruzilhadas. Disponível em: <https://youtu.be/5qp2N8mIlys>. Acesso em: 06 nov. 2020.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas # 5**. [S. l.: s. n.], 2019c. 1 vídeo (4 min 14 s). Publicado pelo canal pedagogiadasesencruzilhadas. Disponível em: https://youtu.be/yz25PGU_yZw. Acesso em: 06 nov. 2020.

SALU, Diana. **Cartas para ninguém**. Distrito Federal: Padê Editorial, 2019.

SANT'ANA, Tiago. Terceira margem do queer. *In: Dossiê - Artivismo das dissidências sexuais e de gênero*. São Paulo: Revista Cult nº 226, ano 20, 2017. p. 20-23.

SANTOS, Boaventura. Construindo as Epistemologias do Sul: Para um pensamento alternativo de alternativas. *In: MENESES, Maria; NUNES, João; AÑÓN, Carlos; BONET, Antoni; GOMES, Nilma (Org.). Antologia Esencial*, v. 1. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SENA, Kika. **Periférica**. Brasília, DF: Padê editorial, 2017.

SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SILVA, Fidelainy. A fronteira como locus de enunciação da identidade mestiza - Gloria Anzaldúa e a multiplicidade do ser. **Cadernos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 179-189, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/cn/article/viewFile/4663/3424>. Acesso em: 22 jul. 2021.

SILVA, João. **Tybyra: uma tragédia indígena brasileira**. = Tywyrá: ymã mba'e wai nhandewa regwa pindó reta-re. 1. ed. São Paulo: Selo Doburro, 2020. *E-book*.

SIQUEIRA, Joaquim. Revista Trimensal de Historia de Geographia. *In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 13, tomo XIII, 2. ed. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1872. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107707-revista-ihgb-tomo-xiii.html>. Acesso em: 15 jan. 2020.

SOUZA, Gabriel. **Tratado Descritivo do Brazil em 1587**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1851. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4795>. Acesso em: 07 jan. 2020.

TENNINA, Lucía. **Cuidado com os poetas!** Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Tradução de Ary Pimentel. Porto Alegre: Editora Zouk, 2017.

TRANSFORMAÇÃO; TRANSARAU (org.). **Antologia trans:** 30 poetas trans, travestis e não-binários. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso** - a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TORRES, Martiniano. A manifestação do dialeto pajubá na música *queer* brasileira. In: SOUSA, Ivan (org.). **Linguística, Letras e Artes:** Cânones, Ideias e Lugares. Ponta Grossa: Editora Atena, 2020. p. 132-153.

TYBYRA: uma tragédia indígena brasileira com João Nyn | Brasil #17 Povos Originários #9. Entrevistador: Thiago Lima. Entrevistado: João Nyn. [S. l., s. n.], 11 jul. 2021. 1 vídeo (58 min 42 s). Publicado pelo canal História in Casa Tv. Disponível em: <https://youtu.be/MvzgMh2cDp4>. Acesso em 20 jul. 2021.

URIAS - Diaba. [S. l., s. n.], 20 ago. 2019. 1 vídeo (3 min 29 s). Publicado pelo canal Urias. Disponível em: https://youtu.be/r83_ualtPM. Acesso em: 21 jul. 2021.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **International Classification of Diseases - ICD-11 for Mortality and Morbidity Statistics.** [S. l.], 2018. Disponível em: <https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http%3a%2f%2fid.who.int%2fcd%2fentity%2f411470068>. Acesso: em 16 jul. 2021.