

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ESTEBAN SANT'ANA BARBOSA

COMO MÍSEROS ANIMAIS QUE RASTEJAM NO CHÃO:  
ANÁLISE DA POESIA DE THALES GABRIEL MOURA

CURITIBA

2024

ESTEBAN SANT'ANA BARBOSA

COMO MÍSEROS ANIMAIS QUE RASTEJAM NO CHÃO:  
ANÁLISE DA POESIA DE THALES GABRIEL MOURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, no Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura, História e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Barbosa, Esteban Sant'Ana

Como míseros animais que rastejam no chão : análise da poesia de Thales Gabriel Moura. / Esteban Sant' Ana Barbosa. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira.

1. Moura, Thales Gabriel Trindade de. 2. Poesia brasileira. 3. Transexualidade. 4. Masculinidade na literatura. 5. Poética. I. Oliveira, Waltencir Alves de, 1970-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ESTEBAN SANT ANA BARBOSA**, intitulada: **COMO MISEROS ANIMAIS QUE RASTEJAM NO CHÃO: ANÁLISE DA POESIA DE THALES GABRIEL MOURA**, sob orientação do Prof. Dr. WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Abril de 2025.

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 10:07:19.0

WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 10:10:10.0

ANA CLÁUDIA ROMANO RIBEIRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

28/04/2025 13:51:38.0

SIMONE NACAGUMA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: pgletras@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 445805

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 445805

*A Cristiane  
e Danielly*

## AGRADECIMENTOS

Que, em vida, eu possa agradecer:

A quem me guia e não deixa que eu me perca;

Ao meu avô, **Willys**, minha referência do homem que eu queria ser;

À minha mãe, **Cristiane**, que me ensinou sobre a potência de sonhar e acreditar — em mim, no Outro, no amor;

A **Dany**, que me mostrou o mundo como possível, mesmo na nossa forma de senti-lo;

À minha avó, **Jussara**, que não me deixou esquecer que meu coração ainda é o mesmo;

Ao meu pai, **Cleber**, que amou a filha mais velha e admitiu ter sonhado com o filho mais velho;

À minha irmã, **Giovanna**, por não imaginar o mundo sem ela comigo;

À minha esposa, **Marina**, o céu que ilumina as minhas noites e a margarida que florescia os meus dias;

Ao meu apoio, **Jean**, que me aconselha diariamente a valorizar o viver e não abandonar a fé;

Aos meus amigos, **Cassiel, Gabriela, Thiago, Carolina e Natali**, que ainda estão aqui, mesmo que eu não esteja mais aí;

Ao meu orientador, **Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira**, por encarar comigo essa jornada de des-caminho, confiar nos novos percursos, traçar rotas alternativas e não me deixar voltar ao lugar da partida.

A mim, **Esteban Sant'Ana**, mas também ao **Esteban Rodrigues** e também à \*\*\*\*\*: por insistirem na vida desde sempre.

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo traçar um caminho para a análise da poética de Thales Gabriel Moura, baseando-se em discussões teóricas e literárias que contribuem para a compreensão da representação da transmasculinidade como recorte na poesia contemporânea. O trabalho é composto por cinco capítulos que mapeiam uma trajetória desde as considerações sobre a ancestralidade poética transmasculina até os desdobramentos atuais das produções contemporâneas, permitindo uma análise crítica das relações entre transmasculinidades, masculinidades, literatura e sociedade. A pesquisa foca na produção poética do escritor referenciado, cujo trabalho fomenta reflexões sobre a transmasculinidade em seus aspectos sociais, bem como sobre as representações e demarcações de corpos dissidentes por meio da literatura, através da sua obra *Como míseros animais que rastejam no chão*, publicada em 2020, no formato de zine. Ao engajar-se com o conceito de escrita de si (FOUCAULT, 1970), escrevivência (EVARISTO, 2017), masculinidade (CONNEL, 2005) dentro do espectro literário, este estudo busca explorar e estimular reflexões sobre noções de gênero, demarcações identitárias, composições técnicas e realidades sociais dentro do enquadramento poético de um movimento que rompe com a normatividade. Ele reflete sobre os moldes patriarcais que condicionam corpos e experiências dissidentes. O objetivo desta análise é destacar como esse autor e sua identidade são essenciais para a construção de uma relação de reforço mútuo entre obra e referência dentro da literatura transmasculina. O estudo problematiza normas estabelecidas de escrita, performatividade e adequação, com o intuito de questionar ideais teóricos hegemônicos sobre masculinidade e explorar conceitos como corporeidade e “passabilidade”.

Palavras-chave: transmasculinidade; escrita de si; literatura identitária; literatura transmasculina; poética.

## ABSTRACT

This study aims to outline a path for the analysis of Thales Gabriel Moura's poetics, based on theoretical and literary discussions that contribute to the understanding of the representation of transmasculinity as a focal point in contemporary poetry. The work is composed of five chapters that map a trajectory from considerations on transmasculine poetic ancestry to the current developments in contemporary productions, allowing for a critical analysis of the relationships between transmasculinities, masculinities, literature, and society. The research focuses on the poetic production of the referenced writer, whose work fosters reflections on transmasculinity in its social aspects, as well as on the representations and demarcations of dissident bodies through literature, particularly through his work *Como míseros animais que rastejam no chão*, published in 2020 in zine format. By engaging with the concept of writing of the self (FOUCAULT, 1970), *escrevivência* (EVARISTO, 2017), and masculinity (CONNELL, 2005) within the literary spectrum, this study seeks to explore and stimulate reflections on notions of gender, identity demarcations, technical compositions, and social realities within the poetic framework of a movement that breaks with normativity. It reflects on the patriarchal molds that condition dissident bodies and experiences. The objective of this analysis is to highlight how this author and his identity are essential for building a mutually reinforcing relationship between work and reference within transmasculine literature. The study problematizes established norms of writing, performativity, and adequacy, aiming to question hegemonic theoretical ideals about masculinity and to explore concepts such as corporeality and "passability."

**Keywords:** transmasculinity; writing of the self; identity literature; transmasculine literature; poetics.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>2 COMO MÍSEROS ANIMAIS QUE RASTEJAM NO CHÃO: A MASCULINIDADE PROPOSTA POR THALES MOURA ATRAVÉS DO DESLOCAMENTO POÉTICO SOBRE O SUJEITO HOMEM</b>	<b>18</b>
2.1 JOÃO	18
2.2 E SE O CORPO NÃO VALER TANTO QUANTO A ALMA?	27
2.3 UM HOMEM SIMPLES	33
<b>3 LEITURA DE MUNDO E CRIAÇÃO DO IMAGINÁRIO: REFLEXÕES SOBRE O IMPACTO DA SOCIEDADE CISNORMATIVA NA RECEPÇÃO DE POÉTICAS TRANSMASCULINES.</b>	<b>44</b>
3.1 AMIANTO	44
3.2 EU FALO	53
3.3 DISFORIA	60
3.4 GAROTOS NÃO CHORAM	68
<b>4 A CONCEPÇÃO DE CORPOS TRANSMASCULINES NA POESIA BRASILEIRA: AUTORIA E ELABORAÇÃO VISUAL-SUBJETIVA DO SUJEITO ATRAVÉS DA ESCRITA DE SI</b>	<b>76</b>
4.1 A RESISTÊNCIA DAS PALAVRAS	76
4.2 A MULHER DA DENGUE	84
4.3 O DESEJO RESPIRA NA SUPERFÍCIE DAS COISAS	89
4.4 O TOURO, O HOMEM, LABIRINTO	96
<b>5 ESCRIVIVÊNCIAS: A EXPLORAÇÃO DA REFERENCIALIDADE TRANSMASCULINA A PARTIR DA ESCRITA DE SI</b>	<b>106</b>
5.1 O HOMEM DE LATA DE OZ	107
5.2 DESALINHO	112
5.3 ESCREVER COM O PRÓPRIO CORPO UMA HISTÓRIA	118
5.4 OBITUÁRIO	124
<b>6 CONCLUSÃO</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>143</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação, intitulada "*Como míseros animais que rastejam no chão: análise da poesia de Thales Gabriel Moura*", propõe uma investigação aprofundada da poesia transmasculina, observando sua estética, seu discurso e as dinâmicas da escrita de si enquanto estratégia de representação. A pesquisa parte do entendimento de que a produção poética de homens trans se insere em um contexto literário que historicamente os marginalizou, com devida atenção aos registros localizados no século XX e XXI, seja por meio da ausência de referenciais, seja pela negação de suas subjetividades no campo da poesia. Assim, o estudo busca compreender como poetas transmasculines constroem suas narrativas corporais e identitárias a partir da linguagem poética, desafiando convenções da masculinidade literária e reinscrevendo suas vivências no imaginário literário brasileiro.

A análise tem como foco central a obra *Como míseros animais que rastejam no chão* (2021), de Thales Gabriel Moura, cujo percurso poético evidencia tensões entre corpo, identidade e escrita. A partir dessa obra, são discutidas as masculinidades construídas no texto e os deslocamentos poéticos que possibilitam a elaboração subjetiva do eu-lírico em uma sociedade cisnormativa. Além disso, a dissertação investiga como a recepção da poesia transmasculina se configura em um cenário literário que ainda lida com a invisibilização de pessoas trans. A partir dessa perspectiva, essa escrita é compreendida como um espaço de inscrição, onde o próprio ato de escrever se torna um movimento de afirmação e questionamento das normas de gênero e da tradição poética. O trabalho aqui realizado também abrange um estudo sobre a concepção dos corpos transmasculinos na literatura brasileira e sua relação com a escrita autobiográfica, explorando os atravessamentos culturais e sociais que perpassam essa produção poética. Além disso, a referencialidade transmasculina é examinada enquanto prática etnográfica de representação, conectando-se com a tradição literária contemporânea e com o conceito de "escrevivência". Essa abordagem permite observar de que maneira esses poetas criam não apenas suas próprias narrativas, mas também um repertório literário que desafia a normatividade e reconfigura os modos de representação da masculinidade na poesia.

O livro *Como míseros animais que rastejam no chão* (2021), de Thales

Gabriel Moura, apresenta uma estrutura dividida em duas partes principais: **"MEMÓRIAS DE UM CORPO-RASURA"** e **"BREU DA VIDA SOBRE O VAZIO DA PÁGINA"**. Cada uma dessas partes reflete diferentes momentos da experiência de transição do autor e o desenvolvimento de sua escrita poética. A obra é composta por 42 poemas, distribuídos entre as partes. A primeira parte trata das primeiras descobertas e sensações da transição de gênero do eu-lírico, abordando o corpo e a identidade com uma linguagem poética marcada pela introspecção e pela exploração de sua subjetividade. Em contraste, a segunda parte foca em aspectos mais cotidianos e no processo de preenchimento de sentido nas interações diárias do eu-lírico com o mundo ao seu redor. A divisão entre as duas seções não é apenas temática, mas também marca uma progressão na narrativa poética do autor.

A obra possui um total de 47 páginas, incluindo o prefácio e as notas finais, nas quais Moura menciona que alguns dos poemas já haviam sido publicados em revistas literárias, o que destaca a relevância e o alcance do seu trabalho no cenário contemporâneo. A organização do livro e de cada poema ocupa um lugar específico no desenvolvimento do discurso poético. É possível também encontrar na obra uma multiplicidade de referências intertextuais, com citações de escritores, poetas e canções que acompanham e ampliam a reflexão sobre a experiência transmasculina, estrutura análoga a um hipertexto. Esses elementos viabilizam uma análise direcionada da escrita autobiográfica sob a perspectiva discursiva de corpo, gênero e existência.

O imaginário literário que constrói a figura do "homem poeta" está profundamente enraizado em concepções históricas, culturais e sociais sobre masculinidade. Durante séculos, a figura masculina no poema foi representada de maneira estereotipada, associada à força, à razão e à introspecção filosófica. Essa introspecção filosófica está associada a uma tradição literária que elabora a figura do homem como alguém que reflete sobre o mundo e a própria condição humana, buscando significado na natureza e na razão. Entre Homero e Drummond, uma gama de poetas ajudaram a moldar a ideia de um homem universal, que contempla a natureza, reflete sobre o mundo e encontra nas grandes questões da existência um heroísmo. No entanto, essa construção exclui uma diversidade de experiências masculinas, cujas vivências e subjetividades não se encaixam no molde tradicional da masculinidade literária.

Na tradição ocidental, a figura do homem poeta tende a ser associada a

arquétipos como o herói ou o sábio, em escritas recorrentes durante os séculos. Essas imagens reforçam uma visão binária e limitadora de gênero, onde a masculinidade é vista como um sinônimo de força e autonomia. De acordo com Peter Middleton (2005), a masculinidade poética é construída por meio de convenções discursivas que reforçam o poder e o privilégio masculino, deixando de fora aqueles que não se conformam a esses padrões. Essa visão exclui, por exemplo, os homens trans, que têm uma experiência de masculinidade que desafia esses estereótipos, ao trazer à tona complexidades e vulnerabilidades que raramente são representadas no cânone tradicional.

A escrita de homens trans desafia essas representações limitadas ao inserir novas perspectivas sobre o que significa ser homem e poeta. A figura do homem trans poeta traz à superfície questões que estão longe de serem exploradas no campo literário convencional, como a transição de gênero, a corporeidade e a invisibilidade social. Como afirma Judith Butler (2003), o gênero é performativo, ou seja, ele é construído através de atos reiterativos. Assim, poetas trans, ao escreverem sobre suas experiências, performam suas masculinidades de maneira distinta, subvertendo as expectativas e desafiando as normas impostas.

Além disso, a ausência de homens trans, para além do espectro dos corpos dissidentes e grupos não contemplados por um cânone branco, cisgênero e heteronormativo na tradição poética masculina revela como o campo literário tem sido excludente, dentro do recorte temporal aqui especificado. As considerações críticas de bell hooks (1992), que para além das discussões sobre raça, também explora as configurações sociais de gênero e a interseccionalidade posta, nos ajudam a entender essa marginalização ao argumentar como o processo de colonização racial e identitária foi construído com base em hierarquias de poder que excluem vozes dissidentes e reverberam ainda na pós-colonialidade enquanto cicatrizes que, por vezes, voltam a sangrar. hooks (1992) afirma:

E me dei conta de que, para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer. Com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. Essas lacunas na nossa psique são os espaços nos quais penetram a cumplicidade irrefletida, a raiva

autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante. Para encarar essas feridas, para curá-las, as pessoas negras progressistas e nossos aliados nessa luta devem estar comprometidos em realizar os esforços de intervir criticamente no mundo das imagens e transformá-lo, conferindo uma posição de destaque em nossos movimentos políticos de libertação e autodefinição — sejam eles anti-imperialistas, feministas, pelos direitos dos homossexuais, pela libertação dos negros e mais. Se fosse esse o caso, estaríamos sempre conscientes da necessidade de fazer intervenções radicais. Consideraríamos cruciais o tipo de imagens que produzimos, o modo como escrevemos e falamos criticamente a respeito delas. E, sobretudo, encararíamos o desafio de falar sobre aquilo que não foi falado (HOOKS, bell. 1992, p. 31).

bell hooks (1992) fala através do parâmetro da racialidade sobre como o impacto da visão colonizada sobre sujeitos e como tais narrativas hegemônicas desumanizam determinados corpos. E, a partir daí, o revés da perpetuação dessa hegemonia é a intervenção dessas identidades no mundo das imagens e criação de narrativas outras, tendo como compromisso central a remodulação das imagens que são criadas sobre corpos dissidentes e de quais discussões se fazem sobre elas. No caso dos homens trans, essa exclusão é duplamente problemática, pois eles não apenas não encontram espelhamento em representações poéticas tradicionais, mas também são apagados de um campo literário que historicamente veio se sustentando na binaridade de gênero.

Outro aspecto importante na construção do homem poeta é a relação com o corpo. Na tradição poética ocidental, o corpo masculino é frequentemente idealizado ou ausente, sendo substituído por uma abstração intelectual em grande parte das produções que estão em evidência no campo literário, em que se pode perceber um enviesamento dos arquétipos da bravura, do heroísmo ou ainda do poeta maldito. Autores como Charles Bukowski, por exemplo, constroem uma narrativa envolta de comportamentos associados ao suposto “homem de verdade”, que podem ser percebidos no trecho do poema “Sim, eu estou”, inserido na seleção de poemas intitulada *Maldito deus arrancando esses poemas da minha cabeça* (2015).

#### **SIM, EU ESTOU**

não importa com qual mulher eu esteja  
as pessoas me perguntam,  
você ainda está com ela?

meus relacionamentos duram em média  
dois anos e meio:  
com guerra  
inflação  
desemprego

alcoolismo  
 jogatina  
 miséria  
 e minha própria personalidade degenerada  
 acho que estou indo bem  
 (...)  
 (BUKOWSKI, 2015, p. 17)

Pode-se considerar, atualmente, a interpretação irônica, praticamente risível, de tão estereotipada que é a representação do macho fracassado e orgulhoso do seu próprio fracasso que é trazido no poema pelo autor. Essa explicitação do estereótipo do “machão” de personalidade degenerada fez-se presente não apenas em poemas de Bukowski, como também de autores brasileiros como no poema José, de Drummond (2002), ao dizer

Se você gritasse,  
 se você gemesse,  
 se você tocasse  
 a valsa vienense,  
 se você dormisse,  
 se você cansasse,  
 se você morresse...  
 Mas você não morre,  
 você é duro, José!

Sozinho no escuro  
 qual bicho-do-mato,  
 sem teogonia,  
 sem parede nua  
 para se encostar,  
 sem cavalo preto  
 que fuja a galope,  
 você marcha, José!  
 José, para onde?  
 (ANDRADE, 2002)

Para homens transgêneros que se colocam enquanto poetas, o corpo também é um tema central, pois ele é o espaço onde as transformações identitárias ocorrem e se manifestam. Como observa Susan Stryker (2006), a corporeidade é fundamental para a experiência trans, e isso se reflete na poesia de homens trans, que muitas vezes se concentra nas relações complexas com seus próprios corpos, seja em transição ou em sua materialidade cotidiana. Assim, entende-se o lugar da radicalidade trazido por hooks (1992), uma vez que se percebe a necessidade de criação da própria narrativa, linguagem e ressignificação desses lugares.

A produção desses poetas mostra que o corpo masculino trans não pode ser reduzido às convenções literárias tradicionais. Esses poetas trazem para seus textos uma visão do corpo que está em constante negociação com o mundo ao seu redor, questionando e resistindo às expectativas sociais sobre a masculinidade. Como

argumenta Paul B. Preciado (2013), o corpo trans é um corpo dissidente, que subverte as normas de gênero e, ao fazer isso, desafia as convenções literárias sobre o que significa ser um "homem poeta". Essa produção literária, ainda marginalizada, representa uma ruptura necessária com as tradições literárias que limitam a experiência masculina à força, à racionalidade e à introspecção desprovida de vulnerabilidade. Ao contrário, os homens trans poetas nos mostram que a masculinidade pode ser fluida, mutável e ligada à experiência corporal e emocional, ampliando as possibilidades do que significa ser homem na poesia contemporânea ao romper com o reforço discursivo acerca das afetividades promoverem emasculação de determinados sujeitos alinhados ao modelo de masculinidade construída e reiterada dentro da cisnorma.

O cenário da poesia transmasculina brasileira tem emergido nas últimas décadas como um movimento de profunda importância não apenas para a literatura LGBTQIA+, mas para o panorama literário nacional como um todo. Esse movimento está imerso no conceito da escrita de si, uma prática que transcende o autobiográfico e busca a construção de novos espaços discursivos e identitários. Ao longo dos últimos anos, poetas como Bruno Santana, be rgb, floresta, Mugra Itakaru, Ravel Machado, Zeca Caru de Paula, Vercio Gonçalves, Tito Carvalhal, Tiely, All Ice, Nicolas Carvalho, Rahzel Alec, Cauê Assis, Benjamin Akin, Enzo Iroko, Pedro Rafael e tantos outros, que reescrevem suas histórias e, ao fazê-lo, têm reconfigurado o próprio cenário poético brasileiro, criando um corpo literário que desafia as normas e subverte as expectativas sociais e literárias. Nesse sentido, a escrita de si torna-se uma ferramenta poderosa de autoafirmação, visibilidade e resistência contra a invisibilidade histórica e social.

A escrita autorreferenciada passa a ser um ato de resistência que permite ao sujeito recuperar sua história e, ao mesmo tempo, projetar um futuro possível. Para os poetas transmasculinos, essa prática se dá de forma intensa, pois eles, ao escreverem sobre si mesmos, escrevem também sobre suas existências negadas pela sociedade e pelas tradições literárias. A ausência de espelhamentos literários durante suas formações escolares e a falta de representatividade nas artes fazem com que esses poetas ocupem um espaço central na construção de um novo imaginário poético e, assim, promove um lugar nos estudos literários, como um rio que encontra obstáculos e muda o seu curso. Ao se tornarem referência para si mesmos e para as futuras gerações, esses autores rompem com o silêncio imposto

e constroem uma poética que, ao mesmo tempo, dialoga com questões de gênero, corporeidade e pertencimento, muito a partir de uma necessidade também ontológica de representação.

Por isso também, faz-se necessário falar da poesia transmasculina no Brasil e sua relação com a ancestralidade poética. A construção de um imaginário poético transmasculino implica também a criação de uma genealogia literária para as futuras gerações. A escrita de si, portanto, não se limita ao presente, mas se projeta como um movimento que constrói um passado e um futuro. Esse processo está em diálogo com a teoria de Edward Said (1995) sobre a "cultura do exílio", em que a reconstrução do passado é necessária para a formação de uma identidade forte e resiliente.

Edward Said (1995) discute o tema do exílio como uma experiência marcante e formativa, especialmente no contexto cultural e intelectual. Said argumenta que o exílio é uma condição paradoxal: ao mesmo tempo em que é uma experiência profundamente dolorosa e de perda, ele também oferece uma visão única e distanciada do mundo. Esse distanciamento permite ao exilado questionar as certezas culturais e as fronteiras nacionais de forma crítica. Said destaca que o exílio pode gerar uma "dualidade de visão". O exilado, por estar deslocado de seu lugar de origem, é forçado a ver as culturas e identidades de maneira menos estática, entendendo-as como fluidas e múltiplas. Para ele, essa condição pode proporcionar uma rica perspectiva crítica sobre o nacionalismo e o imperialismo. No entanto, essa visão crítica muitas vezes vem acompanhada de sentimentos de alienação e de uma busca incessante por pertencimento.

Na obra, é também possível analisar a forma como o exílio se reflete na literatura e nas artes. Escritores e artistas exilados frequentemente criam obras que exploram o sentimento de desenraizamento, a perda de uma pátria e a construção de identidades híbridas. Ao mesmo tempo, suas obras oferecem uma crítica poderosa às narrativas dominantes que tentam fixar identidades e fronteiras de maneira rígida. No entanto, ele alerta que o exílio não deve ser romantizado. Embora ofereça uma perspectiva crítica, ele é, em essência, uma experiência de deslocamento, sofrimento e marginalização. Para Said, entender a cultura a partir da perspectiva do exílio é fundamental para desafiar as construções tradicionais de nação, identidade e pertencimento, promovendo uma compreensão mais complexa e inclusiva da humanidade, uma vez que, em sua teoria, toda escrita desenraizada

pode assumir a condição de “exiliência”. Essa condição de exílio não deve ser tomada, segundo o autor, apenas como a condição de quem vive fora de sua terra de nascimento, mas também como uma condição interna experimentada pelo sujeito.

No cenário literário contemporâneo, essa poética representa uma ruptura significativa com as tradições literárias dominantes. Como argumenta Antonio Candido (2004), a literatura sempre foi um espaço de luta de classes e de afirmação de identidades. A emergência da poesia transmasculina no Brasil é um exemplo contemporâneo dessa luta, na qual os poetas utilizam a linguagem poética para desafiar e subverter as narrativas dominantes. Ao escreverem sobre suas vidas, esses poetas não estão apenas registrando suas experiências, mas também reescrevendo o cânone literário brasileiro, abrindo espaço para novas vozes e perspectivas. A escrita de si, portanto, se consolida como uma prática estética e política central na poesia transmasculina brasileira. Esse movimento não apenas amplia as fronteiras da literatura contemporânea, mas também questiona e ressignifica as relações entre corpo, gênero e linguagem. Ao inscreverem suas experiências no texto poético, esses autores não estão apenas criando literatura; estão criando uma nova forma de se ver e ser visto no mundo, uma forma que desafia a marginalização e reivindica espaço no cenário literário brasileiro.

Autores como Thales Gabriel Moura, em **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021), reconstroem suas próprias experiências, figuram literariamente possibilidades outras, questionam os binarismos de gênero e as imposições normativas. A análise dos poemas dessa obra permite observar como a subjetividade transmasculina se manifesta através de um confronto direto com o corpo, a linguagem e o olhar social. No cerne dessa escrita, a corporeidade aparece como um ponto central de tensão. O corpo trans, frequentemente tratado como objeto de discurso médico e social, se torna aqui espaço de resistência e reconstrução. Como ressalta Paul B. Preciado (2008), "os corpos dissidentes produzem novas formas de saber e de viver que desafiam a normatividade biopolítica" (p. 19). Nos poemas de Moura, essa dissidência se reflete na forma como o eu-lírico descreve a relação com seu próprio corpo, expondo as marcas da transição física e emocional como partes indissociáveis da construção de sua identidade.

É possível, inclusive, perceber um movimento de progressão em relação à sua primeira obra, **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021). **Forja** (2024), segundo livro de Thales Gabriel Moura, articula uma estética de resiliência e transformação, onde o sujeito poético não é mais subjugado pela opressão, mas emerge como agente ativo de sua própria reconstrução. A metáfora da forja remete ao processo de moldagem, resistência e renascimento, que, ao longo da obra, se torna um símbolo poderoso do processo de transição e autoconstrução. O resgate do fogo e da forja, presentes ao longo de todo o livro lançado pelo autor em 2024, permite visualizar um processo de purificação e recriação. O ato de forjar é, por natureza, violento, envolvendo calor intenso e marteladas contínuas que moldam o metal<sup>1</sup>. Em **Forja** (2024), o sujeito poético utiliza essas imagens para expressar a dor, o desgaste e a força necessários para se reconstruir como sujeito. Segundo Sara Ahmed (2004), “a dor e o sofrimento são essenciais para a produção de corpos queer, funcionando como sinais de resistência e de uma luta constante por existir” (AHMED, 2004, p. 33). Moura parece seguir essa lógica, afirmando a dor não como uma condição inescapável, mas como uma etapa no processo de renascimento e fortalecimento.

A escrita de si na literatura transmasculina, nesse sentido, adquire uma dimensão política que ultrapassa o relato pessoal. Nos poemas de Moura, a subjetivação é evidenciada na medida em que o eu-lírico se constrói e se desconstrói diante dos olhares que o cercam, denunciando as violências e as invisibilidades impostas pela cisnormatividade. Essa relação entre o olhar do outro e a autoimagem é recorrente em poéticas transmasculinas, sobretudo quando o autor recorre a metáforas que evocam a sensação de não-pertencimento e alienação. O título do livro, **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021), já sugere uma sensação de inferiorização e desumanização, ecoando as experiências de muitos homens trans que enfrentam uma constante negação de suas identidades. Judith Butler (2004) argumenta que “o reconhecimento da humanidade de alguém depende de condições sociais de inteligibilidade que, muitas vezes, são negadas a corpos trans” (p. 54). Moura capta essa negação, mas, ao mesmo tempo, ressignifica o sofrimento, transformando-o em poesia e resistência.

---

<sup>1</sup> Segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (2024), o conceito de forja pode ser entendido enquanto “oficina ou local onde se trabalha com metais, especialmente onde se aquece o ferro para moldá-lo”. MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 01/04/2025.

O uso da linguagem como ferramenta de resistência também se destaca nos poemas de Moura. Ao se apropriar de um vocabulário que tradicionalmente exclui e marginaliza as pessoas trans, o autor subverte essas mesmas palavras, dando-lhes novos significados. Gloria Anzaldúa (1987) fala sobre o poder transformador da linguagem nas mãos de sujeitos marginalizados, trazendo que "a linguagem é um local de luta. Aqueles que não têm poder, aqueles que têm menos opções de expressão, são os que criam novos significados e resistem" (ANZALDÚA, 1987. p. 75), Moura faz exatamente isso, desafiando as normas linguísticas que tentam aprisionar sua identidade.

Essa subversão da linguagem reflete, ainda, um processo de autoafirmação constante. Em um dos seus poemas, Moura escreve, "minhas cicatrizes são mapas de onde estive e para onde vou". Aqui, o corpo trans aparece como um texto em movimento, cuja história é inscrita em cada marca da transição, como descrito no poema *Escrever com o próprio corpo uma história*, a ser analisado posteriormente. Isso remete à ideia de "arquivo vivo" de Jack Halberstam (2005), que sugere que os corpos trans carregam uma história visível e legível de resistência ao *status quo*. As cicatrizes mencionadas por Moura são, portanto, símbolos de luta, transformação e sobrevivência.

Jack Halberstam (2005) discute o conceito de "arquivo vivo" dentro de suas análises sobre temporalidades e espaços queer. Halberstam investiga como certas comunidades e subculturas queer, especialmente aquelas que resistem às normas de gênero e sexualidade, desafiam noções tradicionais de história e de arquivo. O "arquivo vivo", então, se refere à maneira como memórias, histórias e experiências queer são transmitidas de forma dinâmica e encarnada, muitas vezes fora dos modos institucionais e formais de registro histórico, como bibliotecas, museus e documentos oficiais. Esse conceito reconhece que, para muitos indivíduos e comunidades marginalizadas, as histórias não são preservadas de forma tradicional. Em vez disso, elas vivem através de performances, corpos, arte e práticas culturais que carregam e transmitem conhecimentos de maneira flexível e adaptável. Halberstam defende que essas narrativas vivas se opõem ao arquivo estático e fixo das histórias oficiais, frequentemente controlado por instituições que perpetuam normas heteronormativas e cisnormativas. Ele argumenta que essas formas de arquivo fluidas e efêmeras, existindo em espaços marginais e temporários, mas sendo profundamente vitais para a preservação da cultura e da identidade.

Nesse aspecto, é evidente que literaturas, como a de Thales Gabriel Moura, não devem ser lidas apenas como testemunho pessoal, mas como uma intervenção literária que transforma a experiência individual em um discurso coletivo e político. Ao narrar sua trajetória, Moura contribui para a construção de uma tradição literária transmasculina no Brasil, que, como aponta Saeed Jones (2014), "não é apenas sobre ser visto, mas sobre reescrever as regras da visibilidade" (p. 84). Moura, através da sua poética, reconfigura o lugar dos homens trans na literatura brasileira, criando uma referência para aqueles que, até então, eram tratados apenas como objetos de discurso.

A obra **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021) se coloca, portanto, como um referencial na literatura transmasculina brasileira, viabilizando uma escrita de si que é, ao mesmo tempo, pessoal e com atravessamentos político-sociais. Os poemas de Moura demonstram como "o objeto se torna referência" ao reivindicar para si o direito de narrar sua própria história, rompendo com as representações cisnormativas e criando novas possibilidades de subjetivação.

## 2 COMO MÍSEROS ANIMAIS QUE RASTEJAM NO CHÃO: A MASCULINIDADE PROPOSTA POR THALES MOURA ATRAVÉS DO DESLOCAMENTO POÉTICO SOBRE O SUJEITO HOMEM

### 2.1 JOÃO

Abra ao mundo o campo da sua identidade  
(GLISSANT, 1993, p. 185, tradução nossa)

Há algum tempo, tenho pensado na construção teórico-poética acerca do conceito de ancestralidade poética transmasculina<sup>2</sup> e como essa leitura atravessa não apenas a minha experiência, mas também de outros escritores homens trans e transmasculines com quem estive em contato durante essa jornada, alguns já citados. Lembro de, na 5ª série, escrever pela primeira vez em nome de Esteban. “É só um personagem”, eu dizia. Parte significativa desse processo de construção de um sujeito poético se deu, principalmente, pela ausência de outras “meninas que viraram meninos” nos livros de literatura, nas histórias, nos poemas e até mesmo nos livros didáticos, como os de ciências biológicas. E também por isso, muito da percepção desse Esteban que nasceu da poesia veio deste lugar de “aqui eu posso ser quem eu sou, ninguém descobrirá”. Assim, dentro da minha experiência, escrever em primeira pessoa era a liberdade de dizer o engasgado sob o artifício da licença poética.

Após alguns anos, pude me dedicar ao estudo e aprofundamento de outras poéticas transmasculinas e foi interessante perceber a recorrência de poéticas inseridas num sistema de escrita de si, relatando suas vivências, atravessamentos, fatores emocionais e psicológicos que envolvem o processo de transição, bem como cenários de violência, transfobia e disforia que, numa primeira leitura, tendem a ser analisadas como experiências isoladas daquele poeta. No entanto, quando esses poemas são olhados sob uma esfera de coletividade, entende-se que há uma repetição de cenários, tornados poesia a partir de uma perspectiva individual.

O fazer literário transmasculino hoje é, ainda, uma reafirmação constante de si enquanto sujeito possível dentro do espectro literário para além do cânone e da

---

<sup>2</sup> Conceito elaborado por Esteban Barbosa, a partir do reconhecimento de referências dentro de um sistema de escrita poética que infere na criação de imaginários outros, para além da experiência individual, ainda que explorados dentro da escrita de si, dado, principalmente, pela ausência de referencialidades transmasculinas em evidência no espectro da poesia, anteriores a primeira década do século. Ou *quando o próprio objeto se torna referência (de si)*.

construção imagética do homem poeta. Anderson Herzer (1962–1982) foi um poeta e escritor brasileiro que se tornou referência para a literatura transmasculina. Nascido em Rolândia, interior do Paraná, Herzer foi um dos primeiros autores trans a expressar sua vivência e identidade de gênero por meio da escrita. Sua obra mais conhecida, **A queda para o alto** (1982), é um híbrido entre diário e poesia, onde ele narra sua trajetória marcada por marginalização, abandono familiar e sua experiência em instituições correcionais, incluindo a FEBEM (Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor). A sua produção literária esteve em evidência dentro das pesquisas direcionadas à poesia dissidente por ser um dos primeiros registros públicos de uma pessoa transmasculina no Brasil. Como ele mesmo descreve em sua obra, “Eu sou o que resta da tempestade, da queda para o alto. Vivo no vão entre o que deveria ser e o que eu sou” (HERZER, 1982, p. 56).

Herzer (1982) articula questões centrais à sua experiência, como a luta por aceitação, o conflito com as normas sociais de gênero e a violência institucional. Seu relato pessoal sobre o sistema correcional e a exclusão familiar se entrelaçam com a angústia de um corpo em desacordo com as expectativas sociais. Ele revela, “O que eu escrevo é o que sinto e vejo. E o que vejo não é bonito. O mundo para mim é como o fundo de um poço, e tudo o que faço é escalar paredes escorregadias” (HERZER, 1982, p. 12), ao falar de uma experiência de opressão que se estende além de sua própria história. Ele insere na literatura brasileira temas que, até então, eram marginalizados ou silenciados. Sua escrita autobiográfica, atravessada por uma vivência de sofrimento e exclusão, abre espaço para uma reflexão maior acerca das subjetividades transmasculinas e sobre a resistência e a criação poética como formas de existir. Segundo Mattos (2017, p. 48), “Herzer é um dos primeiros poetas a articular essa vivência na literatura brasileira, enfrentando a marginalidade e a violência de gênero com uma poética intensa e dolorosa.”.

A pensar historicamente, considerar a criação de Anderson Herzer como um referencial das poéticas dentro do escopo da masculinidade fora do eixo cisnormativo diz muito sobre como essas escritas desenharam possibilidades na produção poética e ressignificaram conceitos estratificados. Parte desse novo formato de leitura de narrativas veio antes da utilização, necessariamente falando, do termo transgênero<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Transgênero: pessoa cuja identidade pessoal e de gênero não corresponde ao gênero que lhe foi atribuído em consonância com seu sexo ao nascer.

Herzer não usou o termo “transgênero” em sua autobiografia — nomenclatura ainda pouco conhecida e censurada à época no país —, mas, da primeira à última linha, refere-se a si mesmo no masculino e compartilha a percepção de não se identificar com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer. “Sempre, desde minha infância, eu tive jeito de menino, chegando inclusive, numa festa familiar, a ser confundido com um garoto”, conta em um trecho do livro. “Estas palavras me ardiam ao fundo da razão, como seria o mundo se todos os homens trouxessem sua virtude, seu caráter no formato de duas bolas?”, questiona em outra passagem, após ter escutado o diretor de uma unidade alegar que, por não ter “bolas”, não poderia ser um homem. “Independente de não usar a nomenclatura, Herzer traz essa questão numa perspectiva de denúncia da masculinidade vigente”, avalia a pesquisadora da UnB<sup>4</sup> (MAZZOTTO, Camila, 2021).

Quando Herzer se coloca no imaginário de masculinidade e escreve a partir desse lugar, é criado um movimento de rompimento da norma, considerando a sua vivência, leitura, arquétipo e visão de mundo como também inseridas num modelo de poética que não apenas afasta (e nega) uma compreensão feminina de si, como também reinventa viabilidades de ser, que não o homem-falo. Lembro muito do que afirma Preciado (2011):

O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome de um conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sociais (PRECIADO, 2011 *apud*. TCHALIAN, 2017, p. 2).

A escrita de si, nesse não-lugar, revela muito mais que a ideia de escrita em primeira pessoa que é perpetuada e reforçada em espaços de reconhecimento e validação crítico-mercadológico, seja pela teoria da escrita de si ou a receptividade motivada pela aproximação da linguagem. Salgado ([s.d.] *apud*. MAZZOTTO, 2021) afirma que, “É quase como se a escrita fosse a sua segunda pele, porque ele se constrói a partir da escrita, não só o corpo, mas a sua existência”.

É claro que pensar o fator temporal é importante e necessário, tendo em vista que as noções de gênero, sexualidade e identidades são constantemente revisitadas para que a pluralidade se sinta contemplada também no seu fazer literário. A percepção de Herzer sobre si não é a mesma que a de Thales, por exemplo. Herzer, em 1982, escreveu:

---

<sup>4</sup> Leocádia Aparecida Chaves, pesquisadora da Universidade de Brasília (UnB) especializada em autobiografias de pessoas transgênero no país.

Eu decai, eu persisti.  
 Tentei por todos os meios ser forte.  
 Lutei contra o tempo, chorei em silêncio.  
 Gritei seu nome ao vento.  
 Sou filho da gota, fui tempo de miséria,  
 Meu pai, um perdido,  
 Minha mãe, a megera.  
 Cresci vendo prantos, dormi em meio a mata,  
 Chorei gotas sanguíneas, sou o pecado, sou a traça.  
 Eu ouvi seu grito de desespero,  
 Vi a lenta corrupção, vi o olhar do corruptor.  
 Vi sua vida em fase de destruição, eu vi o assassinato do amor.  
 Tentei, venci, porém um dia faleci.  
 A vitória conquistei, hoje estou na sua lembrança.  
 Sou talvez uma alma oculta, eu que fui esperança.  
 (HERZER, Anderson. 1982)

Nesse poema, o marcador de gênero masculino em “filho” é uma forma de se colocar vivo no poema e reforçar o modo como se via. Tal determinação, ainda que na FEBEM, em 1982, foi suficiente para que as leituras de si já existentes fossem reforçadas também no lugar do “eu me vejo”, apesar dos fatores externos como apagamentos da sua identidade, marcação biológica reforçada e, não menos importante, estar na Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, alocado na ala feminina. Digo que o fator temporal é importante por termos poéticas transmasculinas, hoje, que trazem perspectivas de outro lugar de naturalização discursiva de termos (o que não isenta a violência, apagamento, reforço biológico e outros atravessamentos), como no poema de Thales Moura, que diz:

## JOÃO

no princípio era o verbo  
 eu sou... (sentiu calafrios & medo)  
 o sol o atingiu em cheio  
 pela fresta da porta recostada e  
 então soube que  
 o verbo era o próprio deus  
 que tudo cria  
 inclusive a si próprio

houve também um homem  
 em sua viagem solitária enviado de deus,  
 cujo nome era João  
 e por ele houve luz  
 e a luz resplandeceu nas trevas,  
 e as trevas não o compreenderam

no negativo das fotografias  
 surgiu em um  
 branco & preto chapado

a imagem de um corpo invertido

e o verbo se fez carne  
músculos, pelos & barba  
(MOURA, Thales. 2020)

As vivências que contemplam os dois poemas são atravessadas pela dissidência de gênero, pela construção da identidade alinhada ao masculino e outros determinantes, no entanto, a vivência relatada parte de cenários diferentes de ressocialização, como, por exemplo, o acesso à hormonoterapia. Quando Thales inicia o poema com o verso “no início era o verbo / eu sou... (senti calafrios & medo)” é aberta uma prerrogativa de análise e receptividade poética que caminha alinhada à percepção de si (ainda que Outro) a partir daquele momento. O poema que se desenvolve através do reconhecimento de si e enfrentamento de uma realidade que descontinua o que foi designado desde o nascimento é, explicitamente, uma elaboração de movimento de contra-norma. Digo isso porque a cisgeneridade impõe uma leitura universal do poema, como se o apagamento do sujeito e a própria morte do autor, a pensar Barthes (2004), fossem requisitos primários de uma poesia digna de assim ser nomeada.

E, para além disso, um dos grandes questionamentos que me fiz durante o processo de escrita foi sobre o distanciamento da poesia tradicional, considerando os aspectos de métrica e estrutura, no entremeio dos autores transmasculinos que encontrei até aqui. Para tanto, recorro ao conceito de *escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo, escritora, professora e intelectual brasileira, reconhecida por sua contribuição à literatura afro-brasileira e por trazer à tona vozes de mulheres negras, suas vivências e lutas. A autora propõe em suas produções de contos e romances um diálogo acerca das questões de gênero, raça e classe, especialmente as experiências de mulheres negras em uma sociedade marcada pelo racismo e pela exclusão social.

O conceito de *escrevivência*, termo cunhado pela própria autora, ao longo da sua carreira na escrita acadêmica e literária, descreve uma escrita que surge das experiências de vida de pessoas marginalizadas, particularmente mulheres negras. Evaristo descreve a *escrevivência* como uma forma de *escrever a vida* — uma escrita que não apenas representa, mas também testemunha, denuncia e transforma as realidades vividas por esses sujeitos. Para Evaristo, a *escrevivência* é uma “escrita que não é feita para o deleite, mas sim para a denúncia e o registro das

nossas vidas” (EVARISTO, 2005, p. 33) e o processo de escrita está intimamente ligado à sobrevivência do sujeito, de suas experiências e preservação das suas memórias.

A literatura identitária foi socializada enquanto gênero literário de grupos ditos minoritários, que, na verdade, são escritas não cis, não brancas, não hétero. Temos como exemplo a literatura LGBTQIAPN+ como um todo, literatura negra, literatura indígena e tantas outras. Essa noção de literatura identitária, como se coloca no imaginário ciscolonial, reduz a produção de poetas trans, como um todo, a um grito de “eu existo”, quando, na verdade, não estamos e nem ocupamos esse lugar, mas deslocamos, a partir da escrevivência, a ampliação de uma literatura sem o apagamento do sujeito que escreve, mas a partir dele. É possível encontrar uma multiplicidade de atravessamentos dentro de uma poética transmasculina que parte da escrita de si como margem de possibilidade e reafirmação de existência no avesso do desespero, muito mais pelo reconhecimento desse lugar como possível.

Historicamente, as normas de gênero foram fatores determinantes para que o acervo de literatura produzida por homens trans e transmasculines<sup>5</sup> fossem diretamente impactados. Digo isso porque pensar numa sociedade que é regida por um sistema patriarcal e cisnormativo impõe, automaticamente, uma série de silenciamentos e repressões em quaisquer identidades que não sigam o padrão de binariedade e estejam alinhados ao sexo designado ao nascimento.

A partir da lógica binária hetero-cis-normativa, quando pensamos mais especificamente sobre os sexos, gêneros e sexualidades, corpos em seus mínimos espaços vão sendo assimilados a um ou outro sexo que, por seu turno, também são apartados e suas propriedades conformam os corpos em masculinos e femininos, regionalizando órgãos e prazeres num esforço classificatório e normatizador, consequência disto é a condição inferiorizada à qual as populações trans, mulheres, negras, indígenas, pessoas não heterossexuais, e outras minorias sociais, anteriormente mencionadas, têm sido expostas histórica e cotidianamente. Tal marginalização vem servindo como uma das formas de manutenção do status quo (TCHALIAN, 2017, p. 2).

A pensar também o mercado editorial e o período da Ditadura Militar, muitas das produções tiveram seu processo de veiculação e disseminação prejudicado ou até mesmo anulado dos processos de veiculação e disseminação. Essas narrativas

---

<sup>5</sup> O conceito de transmasculinidade engloba a existência de homens transgêneros, mas não se limita à concepção binária de gênero, englobando também identidades não-binárias alinhadas ao espectro masculino.

foram inseridas num eixo de marginalização literária que corrobora com a permanência de um cânone excludente, formado quase que exclusivamente por homens cisgêneros heterossexuais e brancos.

Muito por isso, o movimento atual de transmasculinidades inseridas no contexto literário tem crescido consideravelmente em questão de publicações veiculadas, principalmente partindo de uma perspectiva de primeira pessoa, através da escrita de si no eixo poético. O reconhecimento do apagamento motivado pelo silenciamento social e cultural implicados nas difusões dessas narrativas promove uma reflexão consciente sobre tal historicidade e a construção e manutenção do que entendemos como ancestralidade poética transmasculina.

Theodor Adorno (1996) aponta para uma recusa a essa fácil consciência, produzindo a realização da experiência através de pequenas (e difíceis) expectativas nas quais os perigos e obstáculos não se constituem em uma salvação da história, mas uma rememoração dos encontros com os outros e com o novo. O reconhecimento de que essas expectativas não promoverão uma redenção da história não se vincula ao fato de que somente pode ter uma experiência aquele que tem consciência da sua historicidade. (OURIQUE; CHAVES, 2012, p. 24).

Quando penso nas publicações voltadas para as dissidências, que ocorrem fora do mercado literário convencional, é essencial considerar o estigma imposto pelas lógicas do capitalismo. Bourdieu (1996) explicita o direcionamento mercadológico imposto aos grandes movimentos da indústria literária ao afirmar que:

O mercado editorial, guiado por princípios capitalistas, tende a excluir ou marginalizar produções culturais que não se adequam aos critérios de vendabilidade, deixando de fora narrativas que, embora socialmente relevantes, são vistas como de pouco apelo comercial (BOURDIEU, 1996, p. 78).

No entanto, as poéticas pluralizadas têm resistido a essas barreiras, se fazendo presentes em formas alternativas de produção, como a autopublicação, zines, lambes e redes sociais.

A autopublicação, como discute Franklin (2014), possibilita que autores marginalizados mantenham controle sobre suas narrativas e alcancem diretamente o público, subvertendo as dinâmicas de poder e filtragem das grandes editoras. Dessa forma, autores cujas histórias são consideradas "não comerciais" pelo mercado dominante veiculam a sua produção de forma estratégica e subversiva. Além disso,

os zines, que têm uma longa história de resistência cultural, funcionam como uma plataforma crucial para essas vozes dissidentes. Segundo Duncombe (2008):

Os zines têm sido uma forma crucial de expressão cultural para vozes dissidentes, oferecendo um meio de produção acessível para aqueles cujas histórias e experiências são geralmente excluídas das plataformas *mainstream*. Eles funcionam como um espaço de resistência, em que a política e a estética se cruzam (DUNCOMBE, 2008, p. 42).

Nesse aspecto, torna-se essencial abordar o apagamento literário, conforme Perloff (1991), enquanto prática que pode ser entendida não apenas como uma técnica artística de apagamento textual, mas também histórica e cultural. Me atenho a analisar tal elaboração a partir da perspectiva das identidades transmasculinas e suas reverberações. Durante muito tempo, essas identidades foram deliberadamente excluídas ou invisibilizadas em espaços literários e acadêmicos de relevância, como feiras literárias, publicações de grandes editoras e nas críticas literárias. Essa forma de apagamento não se restringe à ausência física ou à falta de visibilidade desses autores, mas estende-se à omissão deliberada de suas obras e experiências nos diálogos críticos que moldam o cenário poético.

O apagamento, aqui enquanto um conjunto de aspectos de ordem textual, consiste na criação de novos significados por meio da subtração de elementos do texto original, uma "tensão entre ausência e presença" (PERLOFF, 1991, p. 35). Da mesma forma, o apagamento de tais identidades na esfera literária reflete uma operação de subtração cultural, onde as vozes desses poetas são sistematicamente excluídas dos espaços de visibilidade e crítica. Conforme Dworkin (2003) ressalta, "a técnica de apagamento trabalha por subtração" e é por meio dessa omissão que se revela não apenas o que foi deixado de fora, mas também as estruturas de poder que mantêm essas vozes à margem.

Essa dinâmica de apagamento, ao excluir a produção poética de homens trans das discussões literárias centrais, reforça a marginalização de suas subjetividades. Ao apagar deliberadamente a presença de poetas transmasculinos das grandes plataformas literárias e análises acadêmicas, o sistema literário repete a mesma operação da *erasure* literária em um nível sociocultural. Como afirma Goldberg (2009), o apagamento permite que os escritores busquem diálogo com o passado que não foi contado, mas, no caso dessa identidade aqui percorrida, o

apagamento também revela o silêncio imposto sobre essas vivências, negando-lhes o direito de construir e recontar suas histórias (GOLDBERG, 2009, p. 72).

O apagamento de homens trans e suas produções literárias parte de um histórico mais amplo de invisibilidade de pessoas trans em diferentes esferas da sociedade. Segundo Pelúcio (2009), a invisibilidade de pessoas transmasculinas e suas trajetórias históricas é o resultado direto de um sistema cisnormativo que privilegia narrativas cisgêneras e reforça o apagamento de identidades que não se conformam a essas normas, sendo um sistema que oblitera hoje, para que outros não “nasçam” amanhã. Assim, a falta de documentação retificada ou a manutenção de tais arquivos em relação aos nomes de batismo, como no caso de Anderson Herzer, em que sua obra foi publicada com o seu nome de registro, exemplifica como a cisnormatividade impacta diretamente a circulação dessas produções, dificultando o reconhecimento de seus autores.

Nesse aspecto, o processo de reescrita da historicidade das poéticas transmasculinas se dá, também, a partir do lugar de desconhecimento proposital por parte do “sistema”. O que acaba por mover também o que pensamos enquanto ancestralidade poética transmasculina, a fim de resgatar essas outras vozes que vieram antes das atuais gerações de poetas.

Na contramão de pensar todo movimento de apagamento e caricaturização dessa experiência dentro do escopo literário, lembrei do poema de Julian Santos (2019) que diz:

Será meu corpo o errado ou será a sua mente sem preparo?  
 Será o meu corpo o errado ou sua mente sem preparo?  
 Sigo eu deste lado embaçado  
 Tentando enxergar pelo vidro embaçado  
 Quantos correm do meu lado  
 E por quais sou considerado  
 "- Ficaré linda nesse vestido rodado"  
 Na quadrilha não me deram a opção  
 De ser Lampião, o rei do cangaço  
 (SANTOS, Julian. 2019).

Entendo, a partir disso, a potência poética transmasculina muito pela insistência em si mesmo, como quem acredita com toda fé num deus não nomeado. Como pude observar (e muito me questionar), é comum que haja um enviesamento da nossa literatura, a partir da crítica cisnormativa colonial, enquanto identitária, pela escrita de si como parâmetro norteador e também alocação de um discurso

político-poético dentro de cada produção. É de se pensar quais motivações justificam tais afirmações, uma vez que Outros homens brancos cisgêneros heterossexuais que ocupam um espaço de conforto e segurança dentro da normatividade binária racial e sexual imposta também falem sobre si com orgulho e firmeza. Quando falo sobre a falácia de uma literatura universal é justamente por pensar o que viabiliza um reforço do imaginário de unicidade a partir da experiência desse sujeito, mas não de outros, a considerar apenas a sua experiência com o mundo digna para todos. Seria isso muito mais uma discussão sobre detenção e manutenção de poder, que sobre validação de existências e narrativas de si possíveis.

## 2.2 E SE O CORPO NÃO VALER TANTO QUANTO A ALMA?

### **E SE O CORPO NÃO VALER TANTO QUANTO A ALMA?**

a travessia enquanto  
 corpo me interessa  
 cada dia mais e a  
 cada volta o que possuo  
 um novo homem  
 um Homem  
 [feito  
 mulher  
 (MOURA, Thales. 2020).

Quando, finalmente, encerrei o ciclo de graduação na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2023, me questioneei sobre o que fazer com o que não pude acessar academicamente, mas tinha dentro da minha perspectiva de pesquisador e no radar dos meus interesses. E, quando falo sobre o que não pude acessar, me refiro diretamente à ausência de pesquisas, análises e discussões que envolvessem poéticas transmasculinas tal qual existiam a respeito de outros corpos dissidentes, num movimento de ocupação daquele espaço teórico-acadêmico. No momento em que decidi pesquisar sobre a escrita de si na perspectiva de transmasculinidades, muito foi pelo sentimento de vazio que ocupou aquele não-lugar em mim. Me perguntei, incansavelmente, se essas narrativas não são também um material importante para as reflexões sobre construção de uma linearidade poética contemporânea e traço fundamental do modelo de literatura do milênio, em que tanto se discute sobre o deslocamento do signo e da compreensão.

Digo isso, porque apenas uma vez, em toda minha experiência dentro da Universidade, pude sentir que havia um preenchimento dessa lacuna. Uma colega que estava no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), me enviou a ementa de uma das disciplinas que escolhera cursar. Vindo de quem veio, imaginei que poderia ter algo que passou despercebido aos meus olhos, decidi dar a devida atenção, pois não acreditava que ela teria me enviado aquele documento sem um bom motivo. Quando me pus a analisar a lista de autores que seriam discutidos dentro do escopo da literatura, vi o meu nome. É muito difícil saber definir o que senti, primeiro porque era eu, segundo porque era a primeira vez que eu via isso acontecer. Digo, um poeta transmasculino ser discutido criticamente dentro do Programa, desde que iniciei a minha graduação. Isso me atingiu num lugar muito específico, pois como afirmam Aguilar e Cámara (2017), “na construção das figuras de escritor, as atitudes do corpo importam”. E talvez o fator mais determinante foi ver que era numa disciplina da Profa. Dra. Livia Natália<sup>6</sup>, a primeira que me olhou com humanidade e naturalidade desde que soube quem eu era (apesar da burocracia de nomes não retificados, não ter hormonização e todos os outros fatores que são determinantes para que recebamos uma chuva de transfobia nesses espaços), sendo a docente que me fez perceber que a Universidade também me cabia.

Trago isso, porque pensar deslocamento é, antes de tudo, pensar descontinuidade de uma proposta de universalização do espaço como se fôssemos todos iguais. A premissa do deslocamento é evidenciar determinados traços. Quando Piglia (2001), em entrevista, afirma que a estratégia do deslocamento é

Atribuir a outro uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos, indo além da mera informação, uma vez que é um movimento interno ao relato que desloca para o outro a verdade da história, verdade que tem a estrutura de uma ficção na qual outro fala, isto é, propõe-se a construir na linguagem um lugar para que outro possa falar (PIGLIA, Ricardo. 2001).

ele diz também sobre como a validação da escuta desse Outro é fundamental para que seja factível a construção de um caminho de representação literária múltipla. No

---

<sup>6</sup> Livia Natália é Pós-doutora em Literatura Brasileira pela UNB e Mestre e Doutora em Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais pelo PPGLITCULT da Universidade Federal da Bahia, onde é Professora Associada do Setor de Teoria da Literatura. É líder do grupo de pesquisa Corpus Dissidente: epistemes decoloniais - por uma Teoria das Literaturas Negras produzidas na África contemporânea e na Diáspora, e é Tutora do Grupo do Programa de Educação Tutorial (PET-Letras) Tem pesquisas desenvolvidas nos campos da Teoria da Literatura para Literaturas Negras e Pensamento decolonial. É poeta, tendo seis livros publicados, dois deles premiados.

poema de Moura (2020), “E se o corpo não valer tanto quanto a alma?”, ele reforça a ideia de Piglia sobre o deslocamento ser essa percepção da verdade como um espaço necessário, quiçá obrigatório, para que a compreensão linguística do poema seja norteadada também pela história que é contada pelo sujeito, não apenas pela receptividade da palavra e idealização com base nas próprias convicções.

Tal conceito se coloca então como uma referência para pensar o óbice. Piglia (2001) ainda afirma que a noção do deslocamento permite acessar a compreensão da literatura desde a margem. Considero também pensar essa descentralização das narrativas e como os aspectos sociais, culturais, econômicos, além dos aspectos de gênero, classe, raça, credo e tantos outros podem interferir diretamente na recepção do deslocamento literário a partir de tais prerrogativas. A escrita de si promove um outro lugar, um novo lugar, que possibilita uma reflexão direta sobre esses conceitos fundamentais para o desenvolvimento de uma perspectiva literária contra hegemônica, já que, seguindo ainda o pensamento de Piglia (2010, *apud*. Giraldo, 2017), o deslocamento funcionaria como “[...] uma estratégia operacional para estudar textos e para estudar processos literários, no caso de nossas culturas ‘não hegemônicas’”.

A leitura desse poema de Thales Moura permite refletir sobre as possibilidades de deslocamento possíveis em uma criação literária pautada na transmasculinidade e em sua experiência com o mundo e com a palavra, tendo em vista que a própria relação de existência nas histórias reflete corpos que não esses. Muito por isso, a travessia enquanto corpo me interessa também. Construir uma noção de deslocamento que parte da própria construção de uma identidade e subjetividade tende a romper com a perpetuação de uma regra do ser, tendo como parâmetro a cisgeneridade, e tal rompimento muito me agrada, devo confessar. E a sensibilidade com que isso pode também ser analisado é de uma boniteza que, por vezes, faltam meios de enunciar.

Thales tem uma forma de se projetar no poema que põe de lado a experiência exclusivamente negativa de corpos transvestigêneres<sup>7</sup>, como o discurso do nascimento no corpo errado, por exemplo. A pensar que a premissa da poesia é sensibilizar e afetar o outro, que a relação com nosso corpo seja também olhada sob uma outra ótica, para que isso projete em quem lê também a possibilidade da

---

<sup>7</sup> Termo cunhado por Erika Hilton e Indianarae Siqueira para abarcar todas essas identidades, homens e mulheres trans, travestis, pessoas trans não binárias, pessoas que fogem do *C/Stema*.

travessia, não do reconhecimento do corpo errado. Aguilar e Cámara (2017) questionam de forma muito enfática:

De que modo os *corpos* atuam na literatura? Como é o espaço material em que esses textos ou discursos ocorrem? Quais são as inflexões da voz? Como um escritor se apresenta em público e como - e até que ponto - gere a sua própria imagem? (AGUILAR e CÁMARA, 2017 *apud*. JONES, 2006, p. 22).

E pensar esses signos também é pensar a dimensionalidade performática da literatura, a considerar que qualquer autor pode, inconscientemente (por conta de um projeto falido de universalidade), entender que há um corpo branco, cisgênero e heterossexual por trás de toda e qualquer poesia que não determine o sujeito. Complementam ainda afirmando:

Essa máquina faz perceber que as engrenagens estão encaixadas de um modo complexo, que as combina, articula, pressupõe e expande. [...] Um espaço que não é neutro, mas se transforma por meio dessas práticas: regimes de visibilidade, legibilidade e poder, tanto materiais quanto simbólicos. Esses *corpos* não são alheios ao discurso, interagem com ele: diante das estratégias de institucionalização e estratificação, os corpos têm suas táticas de ocupação, subversão e ressignificação. “O corpo”, afirma Michel Feher, “não é um lugar de resistência diante de um poder que existe fora dele; dentro do corpo, ocorre uma tensão constante entre os mecanismos de poder e as técnicas de resistência” (AGUILAR e CÁMARA, 2017 *apud*. JONES, 2006, p. 22).

A ruptura do corpo pressuposto do homem cisgênero, marcada na poesia de Thales, promove a criação de um movimento de reconfiguração da leitura de outros poetas, não pelo questionamento entre cisgeneridade e transgeneridade, mas um olhar para a própria internalização de corpos e como projetamos essa leitura individual de mundo em tudo que recebemos, sem pensar se, de fato, o é. Calvino (1990) reflete sobre esse tipo de projeção, afirmando que:

Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, icástica (CALVINO, 1990, p. 107).

Acho necessário ponderar essa perspectiva de Calvino, uma vez que a proposta aqui não é invalidar o nosso imaginário, mas racionalizar a separação entre a projeção individual, que parte de um contexto de socialização e cultura

experienciais de cada sujeito e a consciência da possibilidade de também não ser aquilo que projetamos. Esse outro lugar que Thales e outros poetas transmasculinos exploram parte de uma reconfiguração de leitura do Outro que implica diretamente na nossa projeção individual de possibilidades de sujeito, corpo, gênero.

Ainda em **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021), Thales escreve:

#### A MULHER DA DENGUE

a mulher da dengue  
do portão da rua  
acertou  
o artigo  
o gênero  
a pessoa  
o coração

“o moço já veio me atender”  
(MOURA, Thales, 2020).

Falar sobre essa nova proposta de projeção de sujeito não apenas refuta a predisposição do sexo pela performance, como também da afirmação de possibilidades de gênero que não necessariamente seguem uma linha sexo-gênero binária hegemônica que é constantemente reforçada, como discute Butler (1990) ao dizer que "a performance de gênero desafia a noção de uma verdade de gênero 'natural' ou 'originária', expondo as normativas culturais que constituem o gênero como uma ficção performada continuamente" (BUTLER, 2016, p. 34). É de se pensar como essa determinação influencia na socialização e designação do futuro do sujeito, claro, mas também como isso reflete na experiência literária que traz uma nova formulação do signo *moço* como possível, ainda que não tenhamos sido assim naturalizados (legalmente, culturalmente, socialmente). Preciado (2008) defende que o uso de hormônios permite uma desidentificação com a binaridade, promovendo novas formas de subjetividade que escapam às normativas de gênero. Sua obra permite pensar como o corpo e o gênero podem ser formulados fora dos parâmetros normativos e hegemônicos, tanto no contexto pessoal quanto literário, ao dizer que "A testosterona não age simplesmente como uma substância biológica; ela desconstrói os significantes culturais atribuídos ao corpo, promovendo uma fuga das normas de gênero, ao mesmo tempo que abre caminho para novas formas de subjetividade e possibilidades de gênero" (PRECIADO, 2008, p. 39). A leitura do

outro, então, também reflete na forma como será experienciada a tradução do sentimento na poesia, promovendo ainda outro deslocamento de sentido, diaspórico e decolonial, eu diria, quando há o desarraigamento de uma norma.

É importante frisar que, no poema, Thales não levanta a bandeira da romantização sobre a leitura de si a partir da performance de gênero naturalizada (barba, tom de voz, ausência das mamas ou qualquer outro atravessamento), mas como essa utilização da linguagem usual também pode alcançar sujeitos fora do espectro binário-biológico de forma a afetar a sua experiência no mundo, numa perspectiva individual, mesmo partindo do desconhecimento da moça da dengue sobre quaisquer outros atravessamentos que não o necessário naquele momento: ele é um homem. Atento-me ao que Giraldo (2017) diz:

Deve-se continuar pensando em manifestações literárias como reflexo dos movimentos políticos, sociais e culturais? Estes questionamentos são ainda mais pertinentes para o caso dos raros literários e para um momento em que se problematizam os conceitos de nação e nacionalidade, de identidade e de representação (GIRALDO, Rafael. 2017).

A experiência da receptividade literária, sendo de caráter individual, não deveria, obrigatoriamente, ser segmentada em tabulações que sugerem menor necessidade de uma análise crítica, tendo em vista que ainda estão no eixo da literatura e assim devem ser pensadas e estudadas. Volto a dizer que isso não significa que as segmentações não sejam importantes para mapeamento das produções; coloco aqui apenas a necessidade de uma análise crítica também realizada a partir dos parâmetros-padrão de literatura, como estrutura do poema e suas características, para além dos atravessamentos individuais de quem escreve. Isso não é a morte do autor, é a comprovação de uma produção poética para além do autor.

Faz sentido, portanto, também entender o deslocamento da poética de Thales, um deslocamento de si, ao se colocar como uma pessoa transvestigênera. Podemos relacionar diretamente essa consideração com o que afirma Noleto e Alves (2015), ao pensar liminaridade, a partir das considerações de Turner (1969), ao dizer que:

O autor concebe a ideia de liminaridade como correspondendo a um momento de margem dos ritos de passagem: fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de

“morte” social, para, em seguida, “renascerem” e reintegrarem-se à estrutura social. [...] Liminaridade é, portanto, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente (NOLETO e ALVES, 2015).

Remontar a história da poesia transmasculina também a partir de conceitos legitimados da teoria da literatura, como o próprio conceito de deslocamento, permite um outro olhar sobre a construção da referencialidade sob uma herança literária de transmasculinidades que ocupam esse lugar e são direcionados para o enviesamento crítico de literatura exclusivamente identitária e literatura marginal. Um direcionamento de argumento também pode se dar a partir da própria teoria, que considera o deslocamento sendo do centro para a margem ou o contrário, viabilizando assim a reconfiguração das noções de cânone e questionamentos plausíveis que envolvem a permanência de determinados nomes nesse espectro, mas ausência de outros, apesar de alinhamentos literários entre ambos. Quais recortes são validados para ocupação desse lugar, para que possa ser, assim, legitimado enquanto referência universal?

Foucault (1984) descreve as heterotopias como espaços que existem simultaneamente no plano físico e mental, no real e no imaginário, sendo, ao mesmo tempo, outros e pertencentes ao mundo que conhecemos. Esses espaços funcionam como espelhos sociais, refletindo tais normas pré-estabelecidas. Se pensarmos a poética de Thales dentro desse lugar heterotópico, o corpo transmasculino e suas experiências de travessia podem ser vistos como um espaço onde a identidade e a subjetividade são desconstruídas e reconstruídas, não como elementos fixos, mas como fluidos e em constante movimento. Ao questionar a primazia do corpo sobre a alma, Moura cria um espaço literário que desafia as convenções normativas, propondo um novo campo de compreensão que é, simultaneamente, físico e metafísico, real e imaginário.

### 2.3 UM HOMEM SIMPLES

No espectro dos estudos literários, tendo a analisar o recorte da poesia de Thales Gabriel Moura sob diversos aspectos que somam com a contribuição já levantada neste trabalho acerca da necessidade de uma maior ênfase sobre narrativas dissidentes, principalmente transmasculinas, que, ainda que existam na

poesia, não dialogam com a construção da imagem do homem social que se construiu ao longo dos séculos. Parece-me importante pontuar que, ainda hoje, não há ocupação desses lugares de evidência, por exemplo, em festivais literários nacionais e internacionais, ou grandes editoras. A quem interessa explorar esse tipo de narrativa?

A escrita transmasculina emerge como uma força disruptiva que questiona e subverte os estereótipos tradicionais de masculinidade, oferecendo novas narrativas que rompem com padrões rígidos impostos pela sociedade e pela literatura. Paul Preciado é um dos autores que explora a fluidez do gênero e desafia as noções fixas de masculinidade, propondo uma reinvenção do Eu poético que transita entre o ser e o tornar-se. Em suas obras, como **Um apartamento em Urano** (2019), **Pornotopia** (2020), **Testo Junkie** (2018), **Eu sou o monstro que vos fala** (2022) e **Manifesto contrassexual** (2022), a masculinidade é ressignificada, deixando de ser um monólito para se tornar um campo de múltiplas possibilidades, onde as fronteiras de gênero são constantemente negociadas e reimaginadas.

Este processo de desconstrução e reconstrução revela a complexidade dessas experiências, contribuindo para uma literatura que não apenas reflete, mas também reinventa o lugar do homem na poesia e na cultura literária, desafiando os cânones estabelecidos e criando espaço para novas expressões de identidade. Preciado (2014) fala sobre a sua tecnologia contrassexual ser o dildo<sup>8</sup> e como a diferença entre sexo e gênero também representa poderes na esfera social, cultural e, evidentemente, literária. Thales Moura, em seu livro **Forja** (2021), escreve:

#### UM HOMEM SIMPLES

uma vez eu sonhei  
que tinha um pau  
hoje eu tenho três  
(MOURA, 2021, p. 14).

O dildo se coloca, então, como um instrumento estratégico que intenta produzir o que, teoricamente, viria a complementar a reafirmação de gênero. Digo isso, pensando também as palavras do próprio Preciado (2014), que afirmam:

---

<sup>8</sup> O packer é uma prótese de silicone em formato de pênis usada para dar volume, proporcionar prazer nas relações sexuais para as duas pessoas e possibilitar que homens trans urinem em pé.

A contrassexualidade diz: a lógica da heterossexualidade é a do dildo. Esta remete à possibilidade transcendental de dar a um órgão arbitrário o poder de instaurar a diferença sexual e de gênero. O fato de se ter “extraído” do corpo, em forma de dildo, o órgão que institui o corpo como “naturalmente masculino” deve ser considerado como um ato estrutural e histórico decisivo entre os processos de desconstrução da heterossexualidade como natureza. A invenção do dildo supõe o final do pênis como origem da diferença sexual. [...] Nesse sentido, o dildo pode ser considerado como um ato reflexivo fundamental na história da tecnologia contrassexual (PRECIADO, 2014, p. 80).

Nesse poema, a criação do imaginário da masculinidade parte do falo enquanto representação primária de afirmação de gênero. Isso não significa dizer que, na concepção do poeta, para tornar-se homem seria necessário tê-lo, ela apenas constrói uma nova leitura da relação entre sexo e gênero a partir da limitação do homem cisgênero que tem apenas um órgão que, dentro de um constructo social, permite que se obtenha privilégios nos espaços de poder, economia, cultura, política e tantos outros. Ter três paus, então, colocaria esse novo homem num lugar ainda maior de evidência, não?

Como afirma Derrida (1978) ao dizer que “a diferença não é simplesmente o que pode ser reduzido a um significado fixo, mas uma condição que torna possível a variação e a reformulação de significados dentro de um sistema que pretende ser unificado” (DERRIDA, 1978, p. 33), a lógica falocêntrica masculina permite que essas outras narrativas a questionem, explorando de forma estratégica a concepção de gênero num lugar de reformulação. Nesse contexto, a poesia tem sido um dos instrumentos que formalizam corpos e sexualidades dissidentes que confrontam as normas patriarcais e heteronormativas que, historicamente, definiram a masculinidade na literatura. Ao desafiar a centralidade do falo e a fixidez da identidade masculina, esses poetas criam espaços onde novas formas de masculinidade podem ser vistas. Ao escrever “Um homem simples”, Moura exemplifica essa abordagem ao ironizar a ideia do falo como símbolo exclusivo de poder e identidade masculina. A multiplicidade dos “três paus” mencionados no poema sugere uma amplificação da masculinidade que, longe de reafirmar os conceitos tradicionais, expõe sua arbitrariedade e limitações. Nesse contexto, o falo é ressignificado não como uma necessidade essencial para a masculinidade, mas como um artifício que pode ser fragmentado e subvertido para desconstruir os alicerces do patriarcado.

Neste novo cenário, a utilização da linguagem poética para dar voz às experiências revela também as vulnerabilidades da cisgeneridade e como a limitação permite que haja um arraigamento das suas próprias bases. Essa escrita se compromete com a reformulação do imaginário, rompendo com a lógica falocêntrica e propondo novas formas de ser e de existir que não se limitam às leituras binárias de gênero. Assim sendo, ao integrar o corpo transmasculino como sujeito poético, esses autores criam uma literatura que desafia e expande os limites do que pode ser considerado "masculino", abrindo espaço para a emergência de novas identidades que não se conformam aos ditames da heteronormatividade, inclusive, na sua escrita.

E, também por isso, tem existido um diálogo crítico fundamental das transmasculinidades com as produções canônicas, a pensar na inserção de novas perspectivas de masculinidade que rompem com as construções alicerçadas. Esse processo não envolve apenas reescrita de símbolos e signos dentro da poética, mas subverte algumas normas que foram naturalizadas e que tendem a definir a masculinidade também no âmbito literário. Como a própria Beauvoir (1949) afirma:

A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta. [...] tudo contribui para confirmar essa hierarquia (BEAUVOIR, 1949).

E, se tudo contribui, a literatura também promove isso. A literatura transmasculina apresenta um desafio contundente às representações tradicionais de masculinidade, usando, inclusive, a poesia e a narrativa como mecanismos de guerra, para desconstruir os conceitos enraizados de gênero. Este fenômeno pode ser analisado à luz dos estudos de gênero, por exemplo, que discutem como esse sujeito social infere no sujeito poético. Butler (1990), como já mencionado, propõe que o gênero não seja uma essência inata, mas sim um ato performativo, uma série de repetidas performances que constroem a identidade de gênero ao longo do tempo. Ela argumenta que "o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de um quadro regulador altamente rígido que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de substância" (BUTLER, 1990, p. 33). A partir da premissa levantada por Butler, considerar as produções poéticas de autores transmasculinos revela a flexibilidade e a construção performativa da

masculinidade, mostrando que ela não está presa a um corpo ou a uma biologia específica, mas é, em vez disso, uma expressão que pode ser moldada e ressignificada.

Ainda analisando a dimensão do poema de Thales, é nítido que ele utiliza a língua como arma principal, caminhando entre a ironia e o chiste quanto à multiplicidade do falo, subvertendo o símbolo tradicional de poder masculino. Ao afirmar "hoje eu tenho três", ele ridiculariza a fixação cultural no falo como o núcleo da identidade masculina, sugerindo que a masculinidade pode ser reinventada de maneiras que desafiam as normas hegemônicas e criam formas de ser e existir.

Como elabora Connell (1995), é possível discutir o conceito de masculinidade hegemônica, que se refere ao ideal cultural dominante de masculinidade que sustenta o patriarcado e a subordinação de outras formas de masculinidade e feminilidade. Nesse aspecto, o autor afirma que "a masculinidade hegemônica é aquela que se afirma como a mais alta, a mais valorizada, a que sustenta a subordinação das outras masculinidades e da feminilidade" (CONNELL, 1995, p. 77). Mas esse argumento se sustenta em quais pilares?

A desconstrução de narrativas masculinas tradicionais no texto literário possibilita uma reinterpretação das identidades de gênero, revelando como a literatura atua como um espelho e um motor para a construção e reconstrução de identidades sociais. A literatura, ao questionar e reconfigurar estereótipos de gênero, não apenas reflete o imaginário social, mas também o transforma, oferecendo novas formas de entender e viver as masculinidades.

Butler (2003) argumenta que o gênero é uma performance reiterativa, sustentada por normas sociais e culturais que estabelecem o que é considerado masculinidade ou feminilidade. Segundo a autora:

[...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados. (BUTLER, 2003, p. 48)

Esse conceito de performatividade de gênero abre espaço para a literatura explorar as múltiplas maneiras pelas quais as masculinidades podem ser encenadas, subvertendo as expectativas normativas. O próprio Eagleton (2006)

afirma que "a literatura é um discurso que pode moldar as consciências e, em última instância, alterar a realidade social" (EAGLETON, 2006, p. 36).

Outro autor que corrobora com o aqui discutido é Barthes (1977), ao explorar a ideia de que o texto literário é um espaço de múltiplas significações, em que as identidades são constantemente construídas e desconstruídas. Para ele, "o texto é um tecido de citações, retiradas dos mil focos da cultura" (BARTHES, 1977, p. 146), sugerindo que a literatura está em constante diálogo com a tradição, bem como com as experiências e identidades contemporâneas.

Por isso, acredito cada vez mais que a literatura transmasculina não apenas representa novas formas de masculinidade, mas também participa ativamente da criação de novos imaginários sociais sobre o que significa ser homem e atuando como um campo de experimentação, onde as normas de gênero podem ser desafiadas e reimaginadas.

É possível, cada vez mais, encontrar a partir dessa linha poética uma reinterpretação crítica das masculinidades que foram tradicionalmente apresentadas na literatura canônica, particularmente em obras de autores como Bukowski, como já citado. Obras de Hemingway e Fitzgerald são conhecidos por suas representações de masculinidade que, muitas vezes, estão enraizadas em ideais de força, silêncio emocional, e heroísmo, conceitos que foram naturalizados com o passar dos séculos como comportamentos inerentes à figura do homem, refletindo as expectativas culturais de suas épocas.

Ernest Hemingway (1952), articula uma masculinidade que é definida pela resistência e pelo enfrentamento solitário da adversidade. O protagonista da obra **O velho e o mar** (2013), Santiago, personifica uma masculinidade ligada à sobrevivência e à luta contra a natureza, onde o valor de um homem é medido por sua capacidade de suportar o sofrimento sem reclamar. Esse ideal masculino, segundo Meyers (1985), "é construído em torno da habilidade de sofrer em silêncio, mantendo a dignidade e a honra em face da derrota" (MEYERS, 1985, p. 79). F. Scott Fitzgerald, autor também conhecido por sua habilidade em capturar a essência da sociedade americana da década de 1920, enaltece a figura masculina como um referencial de força e *status* em suas obras, como em **O Grande Gatsby** (1925), romance em que o autor explora a masculinidade através da figura de Jay Gatsby, cuja busca por riqueza e *status* é uma tentativa de se afirmar em um mundo dominado por hierarquias de poder e privilégio masculino. Gatsby é a personificação

de uma masculinidade que depende da performance social e da posse material para validação identitária, um tema que Ornstein (1962) descreve como "a trágica falha de um homem que confunde sucesso material com valor pessoal" (ORNSTEIN, 1962, p. 143).

Em contraste, Thales Gabriel Moura articula de forma subversiva essas concepções tradicionais de masculinidade ao incorporar experiências outras que subvertem e expandem o entendimento do que significa ser homem. Em poemas como "Um homem simples", é possível entender como ele explora a masculinidade não como uma condição fixa ou monolítica, mas como uma construção dinâmica de si. Em vez de valorizar a força física ou a conquista material, o poeta escreve sobre a masculinidade como algo que pode ser moldado, remoldado e que não se limita às expectativas cisnormativas.

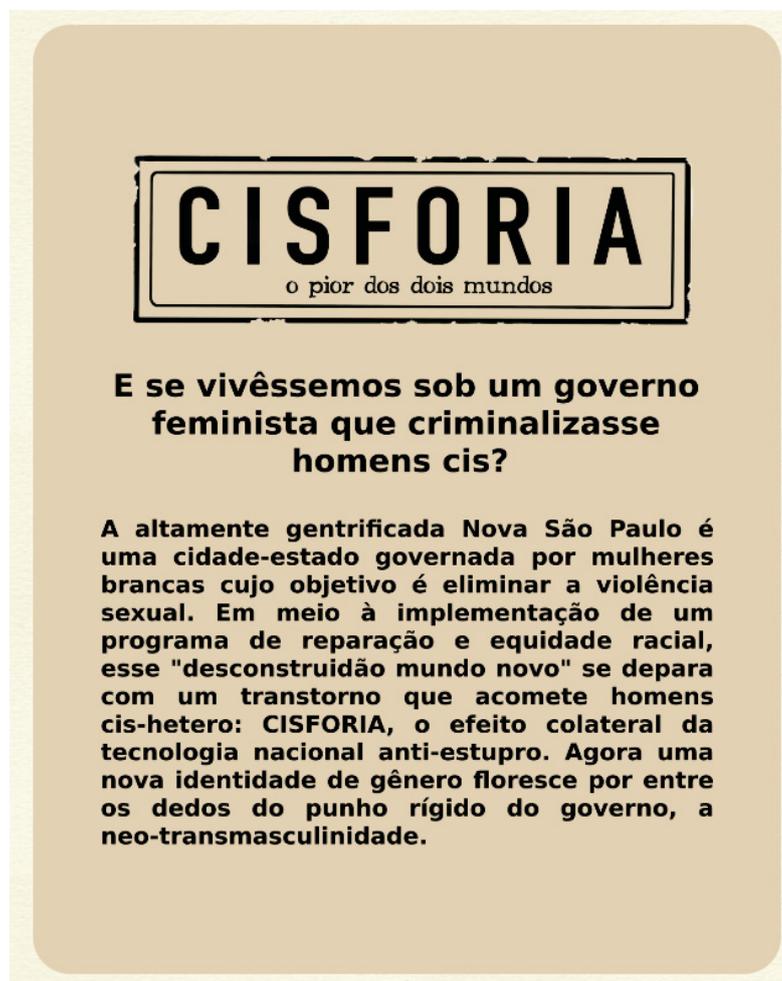
Esse tipo de construto poético dialoga com a tradição literária, mas possibilita fazê-lo de maneira crítica, reescrevendo as narrativas que, por muito tempo, foram dominadas por visões performativas da masculinidade única. A masculinidade, na escrita de Moura, é representada como algo que pode ser multifacetado, quebrando o silêncio emocional e a rigidez associada aos personagens de Hemingway e Fitzgerald. Como observa Halberstam (1998), "as masculinidades alternativas não apenas desafiam a masculinidade hegemônica, mas também revelam a fragilidade das narrativas tradicionais que sustentam essas masculinidades" (HALBERSTAM, 1998, p. 2).

Enquanto os autores citados apresentam masculinidades que são, em muitos aspectos, produtos de suas épocas e culturas, Thales permite que tenhamos uma visão de masculinidade que está em constante negociação com o arquétipo social limitante à subjetividade de maneira constante dentro do funcionamento do sistema que foi programado para que apenas determinados corpos ocupem determinados espaços. E, se a proposta é quebrar ainda mais o sistema, pensemos, por exemplo, na obra **Cisforia: O pior dos dois mundos** (2024), de Lino Arruda e Lui Castanho.

Lino é um escritor e quadrinista que tem criado um novo cenário para as HQs, pensando esse espaço possível de transmasculinidades enquanto referência de sujeito. Em parceria ao amigo de longa data, Lui Castanho, Lino propõe uma narrativa em quadrinhos voltada à ficção científica, que foge, entretanto, dos tópicos centrais geralmente abordados nesse tipo de escrita, como a inferência da

tecnologia na sociedade, realidades apocalípticas ou desastres ambientais. Na obra, a ficção científica trabalhada parte de uma intencionalidade voltada a rupturas e discussões acerca de sexualidade, gênero e seus padrões, trazendo a quem imerge na leitura uma reflexão quanto à naturalização e predeterminação de espaços sociais. O cenário disruptivo da obra põe, então, a marginalização corpos cis-heterossexuais, até então, ocupantes de espaços centrais na sociedade como a conhecemos. Com perspectiva de lançamento de quatro volumes, o primeiro volume da obra, lançado em junho de 2023, apresenta aos leitores a seguinte proposta:

### CISFORIA: O PIOR DOS DOIS MUNDOS



ARRUDA e CASTANHO (2024).

Nas primeiras páginas da HQ, que é possível folhear virtualmente pelo site do autor, podemos encontrar um remonte da história, em que um homem cisgênero capta arquétipos de homens transgêneros para poder viver sem correr riscos nessa

realidade utópica proposta. Ryane Leão (2024), em palestra, afirma que, dentro de um sistema de corporeidades (a pensar gênero, sexualidade, raça e dissidências outras) é considerado arrogante o que falamos e a forma como falamos, tendo em vista um eixo social que marginaliza pessoas não cis-brancas-heterossexuais-cristãs e, assim, roubam o espaço da voz e da palavra que não é proferida por eles. E, ainda em sua fala, ela diz “Pois me leiam, me achem bem arrogante mesmo (...)”. Muito desse discurso promove um rompimento do reforço hegemônico constante que invisibiliza narrativas que não estejam de acordo com o “perfeccionismo social” promovido por eles mesmos, perfeccionismo esse que não entende a pluralidade como possível.

Falar sobre transmasculinidades na poesia é um dos caminhos possíveis para que as discussões tenham o devido cuidado, principalmente num período em que tanto se discute quanto à inclusão. Bhabha (1994), ao falar de hibridismo cultural, argumenta que o mesmo emerge em espaços de encontro cultural, em que diferentes tradições e identidades se entrecruzam, resultando em novas formas de subjetividade que desafiam as dicotomias tradicionais. É um conceito potencialmente necessário para a análise da literatura dentro do espectro das transmasculinidades, eu diria, justamente por reconduzir a noção de masculinidade a um outro lugar que não exclusivamente pautado na cisgeneridade. Homi Bhabha descreve o hibridismo como um processo que “abre o espaço para a emergência de novas possibilidades culturais, onde a diferença não é assimilada ou superada, mas sim negociada em um território de intersecção” (BHABHA, 1994, p. 56). Esse espaço liminar de negociação, para a literatura transmasculina, opera justamente nessas margens, onde as identidades são constantemente reavaliadas e reconstruídas.

Racionaliza-se, então, como esse recorte é marcado pela complexidade e multiplicidade. Essa complexidade pode, inclusive, ser vista na escrita de outros autores transmasculinos que, enquanto questionam as normas de gênero estabelecidas, também constroem narrativas que incorporam elementos de várias tradições culturais e literárias.

Ao pesquisar sobre Thales Gabriel Moura e o seu processo de escrita e construção de novos signos dentro da poesia, pude notar que, ainda que haja um diálogo referenciado entre outros artistas, alguns presentes no cânone, inclusive, o movimento feito a partir da linguagem e a maneira como se coloca no poema se

sobrepõem às concepções estáticas de papel do sujeito na literatura. Esse processo de hibridização é central para a construção de uma nova subjetividade.

Como destaca Hall (1990), "a identidade não é uma essência fixa, mas um posicionamento, e este posicionamento é constantemente renegociado em um contexto culturalmente híbrido" (HALL, 1990, p. 225). Entendo, a partir de Hall, as narrativas transmasculinas como o campo em que ocorrem essas negociações, uma vez que elas não extinguem a masculinidade primária dentro do eixo literário, mas promove uma abertura nas discussões sobre masculinidades outras que corroboram com esse novo espaço que tem se levantado nos estudos literários.

A renegociação das identidades também surge de um lugar de discursividade sobre a materialidade do sujeito em relação ao espaço poético construído para falar de si com segurança. Na zine **Como míseros animais que rastejam no chão** (2020), o poema "E.Q.M" retrata de forma sensível como se dá uma dessas negociações feitas:

#### E.Q.M

no trigésimo ano de vida  
se olhou no espelho e viu a figura de um menino  
(esteve ali o tempo todo?)

então percebeu  
algo havia falhado, fraturas no decurso do tempo  
aquele corpo causava desconfiança

jogou o que tinha nas costas e partiu  
não se despediram (ele & ela)  
foram progressivamente se afastando  
até que não se recordassem mais um do outro  
desapareceram como em um rio escuro  
(MOURA, 2020).

Quando Merleau-Ponty (1945) afirma que o corpo é o lugar de nossas experiências e a base de nossa identidade, ao dizer "Nosso corpo não é um objeto para nós mesmos; é o lugar de nossas experiências" (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 106), me sinto diretamente atravessado, muito pela concepção da existência possível, depois de tantos anos, mas também pela similaridade da experiência. Thales Gabriel Moura sugere em seu poema que a percepção de si, após trinta anos, ecoa sobre a materialidade do corpo também, uma vez que o reconhecimento do seu reflexo parte de um lugar de dinamismo e reinterpretação a partir daquele momento. E a forma como a linguagem poética se coloca enquanto proeminente

nesse lugar, dialoga de forma muito singular com o que diz Grosz (1994), ao considerar que os corpos são “tanto constitutivos quanto constituídos pela linguagem”. Nesse momento, então, o objeto se torna referência.

### 3 LEITURA DE MUNDO E CRIAÇÃO DO IMAGINÁRIO: REFLEXÕES SOBRE O IMPACTO DA SOCIEDADE CISNORMATIVA NA RECEPÇÃO DE POÉTICAS TRANSMASCULINES.

#### 3.1 AMIANTO

##### AMIANTO

há várias formas de morrer  
e experimentar uma delas  
sina do motivo pelo qual  
não me veem mesmo quando  
permaneço aqui

piso o solo e já não sei  
se quente ou frio  
já não elaboro

sequências de imagens  
me atropelam o peito

errar  
será que é possível  
estar neste corpo  
por engano?

o fato é que nasci  
natimorto (?)

a vida embebida de fel  
sob o manto do medo  
me ceifa lentamente

como mecanismo de defesa  
busco estar e permanecer

porque partir me parece  
solução prática  
mas também preguiça  
sou homem caprichoso

desejo ir sem medo  
coração sereno  
olhar atento  
a paisagem

a rés do chão  
tão rarefeito  
não dava pra ver  
perto demais, de certo  
embaçada realidade

ao tomar distância  
o firmar da lente

fica mais fácil

quando fora de si  
 me recriei  
 até chegar em mim  
 sou minha morada  
 chão batido  
 e amianto

lá fora  
 tempestades

varrem  
 a cidade inteira  
 mas aqui tudo permanece  
 porque firme  
 chão tijolo e barro  
 amianto

como o lar de todo mundo  
 que é pobre, mas forte  
 (meu tio dizia  
 na Alemanha amianto  
 nem em galinheiro)  
 mas sobre meu abrigo  
 nada de laje  
 amianto  
 (MOURA, 2020).

Apesar dos comuns dizeres sobre a literatura produzida por autores transmasculinos, que alegam apenas “falar de si como se não houvesse amanhã” (comentários em redes sociais, principalmente), reitero nesta parte do trabalho a necessidade que temos de analisar uma poesia sob um olhar técnico-poético. O poema “Amianto”, de Thales Gabriel Moura, parte da exploração da identidade e do sentimento de deslocamento. Ao abordar as várias formas de morrer e de “não ser visto”, o poeta constrói uma poética da invisibilidade na qual a experiência trans é central, mas, ao mesmo tempo, marcada pela exclusão e pelo não-reconhecimento. Ele é um autor que explora o verso livre de maneira a fazer com que o alcancemos pelas beiradas. É preciso refletir se aquilo é mesmo o que parece ser e se entendemos as entrelinhas, fazendo com que a linguagem se torne um agente da aproximação: quase chegar ao que não está lá, necessariamente. Britto (2014) se pergunta:

Há, portanto, liberdade no verso livre, ou nas diferentes formas que recebem a designação de “verso livre”? Sim, mas não no sentido de não haver regras, e sim no de ter o poeta liberdade de criar suas próprias regras. E tanto as regras em questão quanto as maneiras de usá-las já têm toda uma história, de modo que podemos dizer que já configuram uma

tradição, ainda que bem mais frouxa e mais recente que a da oitava-rima ou a do soneto (BRITTO, 2014).

Sendo um poema que, num espectro geral, fala sobre resistência e permanência, a forma que se desenha o poema a partir de versos curtos, fragmentações, pausas que projetam rachaduras, mas num constante vai e vem, sem mudanças abruptas e desvios bruscos de direção, sugerem também essa estabilidade na leitura e na construção imagética do mesmo.

Outro caminho deve ser seguido com relação ao novo verso livre, tipicamente curto e marcado pelo *enjambement* em sua forma mais radical, que foi desenvolvido em língua inglesa a partir de William Carlos Williams e E. E. Cummings. Para examinar essa forma, Hartman (1980) aponta numa direção promissora: a noção de contraponto, ou seja, as relações de aproximação e afastamento, concordância e contraste, estabelecidas entre dois ou mais níveis ou componentes de um poema. Não há uma fórmula geral para a análise de poemas desse tipo, mas, entre os componentes a serem considerados, podemos destacar o verso com elemento gráfico, delimitado na página pela quebra de linha, e o grupo de força (a porção de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa) (BRITTO, 2014).

Conforme afirma Britto (2014), essa noção de contraponto e novas estruturas de relação do texto com o próprio texto tende a ser cada vez mais vista dentro de um cenário contemporâneo de produção literária. Esse recurso permite criar um efeito de continuidade promovido também pela tensão entre a linha, o verso e a sintaxe da própria frase, permitindo assim que significados outros tomem forma.

Thales utiliza também esse recurso em alguns versos do próprio poema “Amianto”, como em “há várias formas de morrer / e experimentar uma delas; porque partir me parece / solução prática; a vida embebida de fel / sob o manto do medo”. No primeiro exemplo, a quebra inesperada do segundo verso tende a forçar o leitor a mover-se rapidamente para a próxima linha, mantendo o ritmo do próprio pensamento, intensificando assim o impacto da ideia da experiência de morte também como uma forma de se aproximar das experiências e experimentações transmitidas pelo eu-lírico. Já em “porque partir me parece / solução prática”, a mesma estratégia linguística gera um significado diferente da tensão, mas uma hesitação, uma vez que a ideia do partir mostra-se prolongada e reflexiva.

Esses usos do *enjambement* criam ficções possíveis nos quesitos entendimento e receptividade do poema, uma vez que “o *enjambement* é um recurso que permite ao poeta evitar a rigidez do verso regular e explorar a flexibilidade da

língua falada, introduzindo uma fluidez que pode espelhar os movimentos naturais do pensamento e da fala" (FUSSELL, 1979, p. 28). E, também diferente dos dois exemplos anteriores, há um novo sentido em "a vida embebida de fel / sob o manto do medo", que faz entender que a vida e o medo são complementares, ainda que no amargor das circunstâncias. Diante dos estudos sobre tal engenho, é possível observar também que "contribui para a prosódia do poema, em que a continuidade de pensamento e a quebra sintática criam uma tensão formal que pode intensificar o significado do texto" (ABRAMS, 1999, p. 127).

Para além do que pude observar e discutir até aqui, quando me proponho a pensar a estrutura do poema enquanto sistema de elaboração de novas ficções, não posso, irresponsavelmente, me ater exclusivamente ao caráter técnico dessa elaboração, uma vez que o processo de criação de significado também parte de uma experiência pautada por dissidências outras que recusam a norma dos referenciais do campo subjetivo do poema, principalmente no que se refere aos papéis de gênero e comportamentos esperados por sujeitos marcados pelo binarismo linguístico no português brasileiro que, por si só, projeta expectativas a partir do seu uso dentro do campo individual de representação de si.

Dentro da noção de poema do século XV e XIV, o verso precisa dizer o que deve ser dito dentro do seu limite, por isso o *enjambement* era um recurso linguístico de baixo prestígio, muito condenado por Malherbe e Boileau (DUQUE-ESTRADA, 1914), com o qual os poetas não alcançariam o verdadeiro fomento da poesia na sua produção. Ao refletir sobre literaturas dissidentes e, nesse trabalho, a produção poética pautada na escrita de si sob o olhar da transmasculinidade, esse julgamento de baixo prestígio é também ressignificado e colocado sob outra ótica de referencialidade.

O amianto, um mineral amplamente utilizado na construção civil até ser proibido em muitos países devido aos seus efeitos cancerígenos, é um material barato, resistente, porém tóxico, o que o torna um elemento ambivalente na narrativa do poema. Moura utiliza o amianto como metáfora para descrever sua morada, tanto literal quanto subjetiva: um espaço de sobrevivência, ainda que hostil.

Na primeira estrofe de "Amianto", o eu-lírico reflete sobre as múltiplas formas de morrer, que vão além da morte física, evidenciando experiências de apagamento e marginalização. A expressão "há várias formas de morrer" alude à pluralidade de perdas e ausências, que estão relacionadas à invisibilidade social e à segregação

das identidades trans. Nesse sentido, a “sina do motivo pelo qual / não me veem mesmo quando / permaneço aqui” é um embate direto com o discurso contínuo acerca das noções de corpos validados e invalidados, dentro de um sistema que apaga sua existência e nega sua agência.

A ideia de "não me veem mesmo quando permaneço aqui" dialoga, então, com a teoria de Butler (2004) sobre a inteligibilidade de corpos e subjetividades que não se encaixam nas normas sociais. Para Butler, “esses corpos acabam sendo considerados ‘invisíveis’ ou ‘impossíveis’ dentro da ordem social, porque desafiam os sistemas normativos de reconhecimento” (BUTLER, 2004). Ao afirmar sua presença, mesmo quando não são vistos, o poema evoca a contingência do existir em um espaço onde a presença não é ratificada pelo olhar alheio, tornando sua vida uma experiência de resistência constante.

A referência à morte também pode ser pensada em termos da teoria de Giorgio Agamben (2010), que trata da ideia de *homo sacer*, uma figura que pode ser morta, mas não sacrificada, vivendo em uma condição de exclusão permanente, ao dizer:

Toda a sociedade fixa este limite, toda a sociedade – mesmo as mais modernas – decide quais sejam seus "homo sacer". É possível, aliás, que este limite, do qual depende a politização e a *exception* da vida natural da ordem jurídico estatal não tenha feito mais do que alargar-se na história do Ocidente e passe hoje – no novo horizonte biopolítico dos estados de soberania nacional – necessariamente ao interior de toda a vida humana e de todo o cidadão. A vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente (AGAMBEN, 2010, p.135).

O sujeito poético de Thales Moura parece evocar essa condição de estar vivo, mas à margem da vida, de ser parte de um sistema que o exclui tanto material quanto sistematicamente. O uso da palavra “sina” também evoca uma ideia de destino, de algo inevitável e inescapável, refletindo a condição de corpos transmasculinos que lidam com a violência do apagamento e da negação de suas identidades como parte de uma trajetória existencial pré-determinada pela sociedade. A partir dessa perspectiva, Moura constrói um cenário de constante confronto entre a existência concreta e o não-reconhecimento dessa existência.

É construída no poema a imagem de alienação com relação ao mundo ao seu redor. A perda da capacidade de distinguir o quente do frio indica um estado de dissociação emocional e física, no qual o sujeito já não consegue perceber ou

interpretar as sensações. A indistinção entre o quente e o frio remete à ideia de "apatia" ou "anestesia emocional", quando lida por meio de uma lente psicanalítica. Segundo Freud, "a incapacidade de sentir pode ser uma defesa psicológica diante de traumas profundos, levando o sujeito a um estado de 'anulação afetiva'" (FREUD, 1920).

O verbo "elaborar", nesse contexto, também carrega o sentido de processar as experiências de vida, de tornar inteligível o que se sente e vive. Ao afirmar que "já não elaboro", é denunciada a incapacidade de dar sentido ao que se vivencia, uma falha em conseguir organizar suas experiências de forma coerente e compreensível, uma possível consequência do processo contínuo de apagamento social. Isso reflete, ainda, a fragmentação da identidade, como discutido por Hall (2000), ao tratar da identidade como algo em constante construção, especialmente em sociedades que marginalizam certas vivências. Além disso, a noção de ser "atropelado" por imagens colabora com a narrativa sobrecarregada levantada no poema. Bachelard (1989) discute a importância das imagens na formação do pensamento poético, sugerindo que elas podem emergir de maneira avassaladora e não linear. Ele observa que "a imagem poética se impõe na consciência como uma quebra, uma perturbação" (BACHELARD, 1989, p. 4).

Para muitos homens trans, o sentimento de estar no "corpo errado" é uma narrativa comum, que descreve a dissonância entre sua identidade de gênero interna e as expectativas impostas ao seu corpo. Talia Mae Bettcher (2014), em seus trabalhos sobre identidade trans e corporeidade, discute como a experiência de transgeneridade muitas vezes envolve uma luta para alinhar o corpo com a identidade interna. Ela observa que "o corpo trans não é apenas o objeto da desconexão, mas também o campo de batalha em que questões de verdade, legitimidade e identidade são travadas" (BETTCHER, 2014, p. 389). Nesse contexto, o "erro" de estar no corpo equivocado não é uma falha pessoal, mas uma imposição do olhar cisnormativo que nega a legitimidade da experiência trans.

Uma vez que são levantados questionamentos sobre ser "possível estar neste corpo por engano", ressoa a teoria de Preciado (2013) que constrói narrativas sobre como o corpo é politicamente construído e regulamentado por normas de gênero e sexualidade, questionando a ideia de que a relação entre corpo e identidade é estável ou natural. Nesse sentido, a transição pode ser entendida como uma forma de hackear o sistema de gênero, rejeitando as categorias normativas

impostas, ao mesmo passo que a referencialidade de gênero também parte da cisgeneridade e, por isso, o constante levantamento sobre o corpo errado é levantado em discussões que abraçam a complexidade transvestigênera, tendo em vista que se há uma noção de corpo errado, há uma noção de corpo certo. Com isso em vista, Halberstam (2005) explora o conceito de "tempo queer" e "espaço queer", onde corpos e identidades não conformes rompem com o tempo linear e a espacialidade normativa do gênero, oferecendo novos modos de existência e resistência.

Além disso, a sensação de estar "em desacordo" com o corpo também está relacionada à teoria da disforia de gênero, que descreve o desconforto ou sofrimento causado pela incongruência entre o sexo atribuído ao nascimento e a identidade de gênero de uma pessoa. Serano (2007) explora como a disforia não é apenas um problema individual, mas também uma experiência socialmente construída, moldada pelas expectativas e repressões cisnormativas. O autor argumenta que "a disforia de gênero é alimentada pelo binarismo de gênero, que restringe nossas identidades e expressões a um conjunto limitado de possibilidades" (SERANO, 2007, p. 40). A ideia do "corpo certo" se torna um objetivo que deve ser alcançado, propondo uma visão mais fluida e menos normatizada da identidade de gênero. Snorton (2017) argumenta que "a transgeneridade, especialmente em pessoas racializadas, sempre foi uma 'categoria de indistinção'" (SNORTON, 2017, p. 55), e que as experiências de pessoas trans não podem ser encapsuladas por narrativas binárias ou normativas.

O verso "o fato é que nasci / natimorto (?)" impõe no corpo do poema uma sensação de deslocamento e inexistência que atravessa experiências de deslocamento de gênero. A ideia de ter nascido "natimorto" resgata o argumento de morte subjetiva no momento do nascimento, a partir do movimento de exclusão e anulação identitária. Neste sentido, o nascimento que, em uma perspectiva social, é visto como o começo da vida, é descrito aqui como o início de uma não-vida, uma existência marginalizada. Vergueiro (2020) abrange em sua teoria a forma como a experiência de gênero para pessoas trans muitas vezes envolve uma trajetória de não-reconhecimento e apagamento, onde a própria subjetividade é constantemente negada (VERGUEIRO, 2020).

A palavra "natimorto" também traz uma discussão sobre as possibilidades de renascimento, ou seja, de recriar uma identidade autêntica após essa "morte"

simbólica. Em termos sociais, ainda há espaço para a reavaliação, uma tentativa de encontrar vida dentro dessa não-vida. O verso também pode ser lido em conexão com as reflexões de Susan Stryker (2008), que discute como a experiência trans é marcada pela ruptura com a narrativa de vida linear proposta pela sociedade. Para Stryker, o processo de transição – ou mesmo de reconhecimento da identidade trans – não é apenas uma mudança física, mas uma mudança ontológica que desafia as concepções tradicionais de nascimento, vida e morte. Thales traz à tona uma percepção da existência como algo implacável, em que o fel — símbolo do amargor e do sofrimento — se mistura à vida cotidiana. Nesse contexto, o "manto do medo" é metaforicamente utilizado para nomear as opressões. A menção à "ceifa", que também remete à ideia de morte, tanto literal quanto simbólica, entoa que, embora o eu-lírico esteja vivo, sua vivência é marcada por uma constante proximidade da morte, exacerbada pelo medo e repressão da sua identidade.

Por tudo isso, ele afirma “estar e permanecer como mecanismo de defesa”, sendo, então, sua estratégia de resistência passiva, em que a própria presença já é um ato subversivo. A construção poética caminha para o revés dominante. A ideia de "partir" aparece como uma "solução prática", seria a escolha mais fácil diante de todos os atravessamentos. No entanto, há uma rejeição direta a essa ideia, ironizando-a como “preguiça”. E, então, é evidenciada a autopercepção, onde o ato de permanecer é pontuado como uma decisão consciente, e não como uma submissão passiva à opressão. Esse "capricho" indica uma vontade própria, uma reivindicação de autonomia e controle sobre sua vida e corpo, recusando a narrativa da desistência.

O poema é deslocado para a outra face da realidade de corpos transmasculinos, em que também cabe o olhar atento ao mundo ao seu redor, a belezas quase não vistas. Ao ler esse poema, lembrei de quando escrevi, em algum caderninho particular, o verso “quando se olha nos olhos do furacão, qualquer decisão dança com os cacos”, próximo ao que Thales afirma quando menciona “a rés do chão”, embaçada realidade. O devir do existir em uma subjetividade fora do eixo corpo-gênero-normativo impõe também o encarar as dores e constantes processos de invisibilização, no entanto, “há tanta vida lá fora” (SANTOS, 1983). É preciso também olhar para o outro lado, que é viver sendo quem se é, sem que o peso das regras sociais force o olhar para o chão. Como afirma Thales, “fica mais fácil quando fora de si”.

Sob a luz das narrativas bíblicas tradicionais, o mito da criação se impõe como verdade absoluta para os que ali depositam suas expectativas de mundo, segundo a qual foi criado “o Homem à imagem de Deus”, onde a perfeição é colocada como parâmetro norteador de todo argumento, sem espaço para contestações. Quando Thales afirma “me recriei até chegar em mim”, a linguagem é usada também como potencializador da sua existência, sem que haja intervenção do Outro no seu desígnio. Estar no mundo à sua maneira, sendo a sua morada. O chão batido, referenciado no poema, simboliza um terreno que, apesar de áspero e comum, é solidificado por experiências vividas. Esse chão é um lembrete de que, mesmo em sua simplicidade, é uma base sobre a qual se pode erguer e afirmar a própria identidade. Aqui, o amianto retoma o seu lugar em relação à continuidade do sujeito, uma vez que há, agora, a possibilidade de outros olhares e de determinação de si, apesar de um “cistema”. Mas há também riscos. O uso do amianto reflete a necessidade de encontrar formas de proteção que sejam seguras, mas que também revelem os custos dessa proteção.

Na beira do fim, a escolha do termo "tempestades" evoca não apenas instabilidade, mas também a ideia de uma transformação forçada, em que a sociedade hegemônica impõe suas normas rígidas e expectativas, tendendo à criação de um ambiente hostil. Fry (1988) discute como as normas sociais frequentemente geram conflitos e tensões que resultam em violência e opressão. Ao afirmar que "aqui tudo permanece", Thales reivindica um lugar de estabilidade e autoconhecimento, um lar construído sobre as experiências vividas. Essa noção da construção de espaços de resistência que se tornam cruciais para o fortalecimento de identidades marginalizadas (FEDERICI, 2012) é colocada em questão quando o seu lugar, uma vez solidificado com chão, tijolo e barro, também usa do amianto, que é conhecido por suas propriedades isolantes, mas que, embora eficaz, pode trazer consequências a longo prazo. hooks (1981) defende que a resistência e a autoafirmação são fundamentais para a libertação de todas as mulheres e pessoas marginalizadas, mas as formas e estratégias utilizadas por essas pessoas comumente atravessam um não-lugar de toxicidade.

O que está implícito aqui é uma crítica às normas que associam a dignidade e a segurança a condições materiais, mostrando que a força de um lar não se mede apenas por suas estruturas físicas, mas pela vivência. Quando Thales rememora que "na Alemanha amianto / nem em galinheiro", levanta uma crítica social direta

que não parte apenas das discussões sobre gênero, mas também socioeconômicas dessas identidades que se aproximam do espectro de marginalização, onde um material como o amianto é considerado inadequado em um contexto mais privilegiado. Isso revela uma realidade de desigualdade, onde as condições de vida e os tipos de abrigo são fortemente influenciados por questões econômicas, reforçando a teoria de que a opressão é multifacetada e as experiências de vida são moldadas por uma combinação de fatores sociais (DAVIS, 1983).

Conforme dados analisados (LUCCA, 2023), a expectativa de vida de pessoas transgêneras no Brasil é de 35 anos. Numa análise direta com o que é trazido por Thales enquanto elemento determinante do seu poema, a exposição ao amianto têm efeitos cancerígenos entre 20 e 30 anos. Toda elaboração do poema sugere consciência da decisão sobre si e sua colocação no mundo, uma vez que o distanciamento das mazelas com a elaboração de um lugar seguro também atravessa a consciência do elemento como parte da sua segurança, mas, neste momento, a partir de uma escolha sua. A decisão consciente de si, da sua morada e do amianto. Por isso, sobre o seu abrigo, nada de laje.

### 3.2 EU FALO

Para falar do impacto dessas novas representações propostas a partir da poética de Thales, é preciso também pensar a poesia enquanto forma artística, uma vez que possui a capacidade de comunicar através da linguagem de maneira que vai além da objetiva transmissão de ideias. Isso a distingue de outros modos de expressão verbal, considerando-se que não se limita a informar ou a persuadir; ela viabiliza uma experiência estética, na qual o som, o ritmo, a imagética e a metáfora se entrelaçam para criar a narrativa proposta pelo autor.

Dentre as possibilidades inseridas nessa experiência a partir da poesia, os usos da linguagem, estrategicamente colocados, são desenhados por Thales de forma que a sua poesia crie caminhos possíveis para o desabrochar de narrativas outras dentro do contexto de contemporaneidade literária transvestigênera. Essa estratégia linguística de embaralhamento proposital de significados pode ser vista se dermos luz ao poema “Eu falo”:

a fala elabora  
o que é turvo  
alumeia memórias

renasço

com as mãos  
se esfregam as nódoas  
da mágoa, do ódio

rever um trajeto  
é fiar um rio claro  
e manso  
continuar remando  
até desaguar

em um peito aberto  
a jorrar todo um

palavrório

ouvir a própria voz  
perceber-se falante

eu falo  
me emociono bastante  
sorte é poder falar  
quando a oportunidade do falo  
não me veio  
com a infância

eu falo  
e isso é tudo  
mas me satisfaço  
porque o gozo  
que vem com o falo  
é, por vezes,  
mesmo que egoico  
dever-homem.  
(MOURA, 2021)

Essa experiência estética não é apenas superficial ou decorativa; o jogo com signos linguísticos que conduz a leitura é primordial para a maneira como o poema comunica e impacta. No decorrer dos versos, emerge uma análise central a partir da utilização do termo “falo” enquanto verbo falar, conjugado em primeira pessoa do singular, mas também enquanto substantivo, referindo-se ao órgão sexual presente em homens cisgêneros e mulheres trans e travestis. Dentro de um escopo de masculinidade atravessado pela experiência de Thales, a forma como essa narrativa se constrói parte de um argumento recorrente em torno do tornar-se homem a partir do genital como fator determinante.

A relação entre o verbo "falar" e o substantivo "falo" é nuclear para a construção de sentido do texto. Thales Moura, ao explorar essa dualidade, aborda questões de identidade, possibilidades de masculinidade e expressão, utilizando a ambiguidade da língua como uma ferramenta estratégica para articular sua experiência como homem transgênero.

Linguisticamente, o poema joga com a homofonia entre "falo" (verbo) e "falo" (substantivo), criando um campo semântico com significados enviesados em relação a uma experiência sócio-subjetiva do sujeito. Na língua portuguesa, o verbo "falar" refere-se à capacidade de expressar-se verbalmente, sendo uma das possibilidades comuns de comunicação. O substantivo "falo", por sua vez, deriva do latim *phallus*, que designa o órgão sexual masculino (cis), mas que, cultural e simbolicamente, está carregado de significados relacionados ao poder, à autoridade e à masculinidade cis-heteronormativa. Ao se apropriar dessa ambiguidade para questionar e subverter as normas de gênero que tradicionalmente associam o falo físico à masculinidade, Thales desenvolve uma nova oportunidade de uso da língua para reafirmação de si enquanto sujeito.

É de se pensar também como a palavra "falo" aparece em diferentes contextos ao longo do poema, inicialmente como uma celebração do ato de falar, como observamos em "eu falo / me emociono bastante / sorte é poder falar". Aqui, o ato de falar é visto como uma forma de autoafirmação, de conquista e reconhecimento da própria voz e identidade. Nesse ponto, vale ressaltar que a voz é também um fator determinante na experiência de homens trans hormonizados, uma vez que o hormônio utilizado<sup>9</sup> possui efeitos físicos visíveis, sendo um deles a alteração do timbre de voz para tons mais graves.

No entanto, o poema logo subverte essa celebração ao mencionar a ausência do falo durante a infância do sujeito poético, em "quando a oportunidade do falo / não me veio / com a infância". Neste momento, pode-se perceber que há um revés na narrativa que, anteriormente, evidenciava a possibilidade de falar, aludindo ao fato de que, como homem transgênero, o sujeito poético não teve o falo desde o nascimento, mas, através da fala, pode reivindicar sua masculinidade sob uma nova ótica que não necessariamente ligada ao falo enquanto provedor de uma validação do ser-homem. Além disso, essa torção linguística se intensifica pela presença da primeira pessoa do singular do verbo *falar*, que opera como um duplo

---

<sup>9</sup> Undecilato de testosterona - ativo principal.

jogo semântico entre a possibilidade da fala e a ausência do falo. A construção cria uma fissura na estrutura normativa da linguagem, abrindo uma brecha dentro do que Preciado (2008) chamaria de *cistema*, o regime biopolítico que regula corpos e gêneros a partir de uma matriz cisheteronormativa. Ao deslocar o significado do falo para a fala, o sujeito poético reivindica uma masculinidade que não se ancora na materialidade do corpo, mas na enunciação. Esse movimento ressignifica a ideia de masculinidade para além da lógica falocêntrica, instaurando uma nova possibilidade de existência em que a palavra se torna o principal vetor de afirmação do ser.

Esse jogo poético entre "falar" e "falo" é retomado no final do poema, quando Thales reflete sobre o "gozo que vem com o falo". Embora o falo possa ser uma fonte de prazer e seja constantemente atrelado ao poder, ele também é um símbolo "egóico". Essa observação crítica alude a problemáticas associadas à masculinidade cisgênera normativa, que muitas vezes se baseia em padrões de poder e dominação. Pensamos aqui também a ótica do gozo também enquanto termo linguístico que pluraliza sentidos. Conectado a isso, a relação entre prazer e poder é também construída na análise do verso. No próprio Dicionário da Língua Portuguesa [s.d.], as definições do termo se colocam da seguinte forma:

*gozo*  
/ô/  
*substantivo masculino*  
1.  
ato de gozar; satisfação, prazer.  
2.  
estado que resulta da satisfação de uma atividade física, moral ou intelectual.

Ao conectar o "falo" ao "devir-homem" — conceito emprestado da filosofia de Deleuze e Guattari, onde o "devir" implica um processo contínuo de transformação e construção — Thales subverte a ideia de masculinidade como algo fixo ou biológico. Para Deleuze e Guattari (1995), o "devir" é uma forma de resistência às categorizações rígidas, o que dialoga diretamente com a experiência do autor e sua relação com a construção da própria masculinidade a partir de outros determinantes.

Essa relação entre "falar" e "falo" pode (e deve) ser entendida a partir de diferentes perspectivas. No poema, é possível evidenciar como a masculinidade pode ser reivindicada através da fala, mesmo na ausência do falo biológico. A fala,

nesse contexto, torna-se um ato performativo que afirma o gênero do sujeito poético, indo de encontro às normas que associam masculinidade ao falo físico.

A psicanálise também permite que aprofundemos a discussão sobre a relação da masculinidade com o falo, especialmente a partir do conceito lacaniano de "falo" como símbolo de poder e posição na ordem simbólica. Para Lacan, o falo não é simplesmente um órgão, mas um significante de poder e autoridade. No poema, essa ideia é problematizada: o falo, enquanto símbolo de poder, é questionado, e a fala emerge como uma nova fonte de poder e autodefinição. Ao afirmar "eu falo", o sujeito não apenas reivindica sua voz, mas também subverte o poder tradicionalmente associado ao falo.

A filosofia da linguagem levanta perspectivas que se atrelam ao aqui discutido, uma vez que o poema destaca o poder performativo da fala. Austin (1962), introduz a ideia de que a linguagem não apenas descreve a realidade, mas a cria. Butler (1990), expandindo esse conceito, argumenta que o discurso performativo é fundamental na construção do gênero. A partir do momento em que Moura declara "eu falo", ele está realizando um ato que afirma sua existência a partir da linguagem enquanto criadora de realidades possíveis.

Retomarei o que foi levantado anteriormente sobre a fala ser um determinante na experiência de homens transgêneros, a pensar o verso "a fala elabora / o que é turvo / alumeia memórias / renasço". A modificação da voz é uma das alterações físicas mais significativas que ocorrem durante a terapia hormonal com testosterona. Como apontam estudos sobre a transição de gênero, a voz assume um papel central na construção da masculinidade, uma vez que o timbre vocal é um dos principais marcadores de gênero na sociedade (HERMANN; NEVES, 2018). A mudança no tom de voz para um registro mais grave é frequentemente percebida como um sinal importante de reconhecimento da identidade masculina, tanto pelo indivíduo quanto pelos outros.

Nesse sentido, quando Thales afirma que "a fala elabora / o que é turvo", é possível acompanhar os enviesamentos da narrativa que, apesar de ter a ambiguidade do falo como proposta central, viabiliza outras interações com a experiência transmasculina. O processo de transição de gênero é marcado desde o primeiro verso, onde a fala e a voz passam por um processo de elaboração e transformação. Conforme Butler (1990) sugere em sua teoria da performatividade de gênero, os atos de fala e os comportamentos vocais desempenham um papel

determinante na construção da identidade de gênero do sujeito. Assim, a fala, ao se transformar, torna-se uma prática performativa que reforça a masculinidade do poeta.

E pensando como a fala "alumeia memórias", o autor sugere que essa nova voz ilumina o passado, permitindo-o revisitar suas experiências sob uma nova perspectiva. A mudança vocal, nesse caso, funciona como um dispositivo que reconfigura a relação do sujeito com seu próprio passado, reinterpretando experiências anteriores à luz de sua nova identidade vocal. Como sugere Halberstam (2005), a transição de gênero pode implicar uma reescrita do próprio passado, onde as narrativas anteriores são relidas e ressignificadas a partir da nova posição identitária. Pensar o renascimento a partir dessa mudança vocal é um marcador que reverbera a experiência de si que o autor constrói. A voz mais grave torna-se um marcador tangível da transição, um sinal de que o processo de mudança física está em curso e que sua masculinidade está sendo consolidada conforme o próprio desejo. Esse renascimento vocal, como discutido por Prosser (1998), é um elemento essencial na experiência de muitos homens trans, pois a voz, assim como o corpo, é um campo onde as lutas identitárias se manifestam e são resolvidas.

Interessante pensar que, em sentido literal, "nódoa" é uma mancha difícil de remover, um resquício que persiste, mesmo após tentativas de limpeza. Quando o poeta sugere que se faz necessário esfregar as nódoas da mágoa, do ódio, com as mãos, é possível também alinhar ao que foi reforçado no próprio poema acerca do tornar-se homem com as próprias mãos, construir uma masculinidade atravessada pela socialização a partir da feminilidade imposta e como essa construção requer o cuidado em revisitar trajetos e reconstruí-los.

A poética empregada em "com as mãos / se esfregam as nódoas / da mágoa, do ódio" sugere um esforço ativo para se libertar dessas marcas sociais agressivas, que tendem a evidenciar, reativamente, sentimentos que violentam. As mãos, tradicionalmente associadas ao trabalho e à ação, são aqui vistas como instrumentos moldadores de si. Não é um gesto passivo, mas um movimento intencional de reconfiguração do sujeito e do que é ser homem, partindo de uma perspectiva que não se alinha aos conceitos normativos de gênero e performance impostos e esperados desde os primeiros dias. Além disso, é com as mãos que tocamos nosso corpo, exploramos suas texturas, descobrimos prazeres e

fragilidades. Assim, as mãos não apenas moldam, mas também medeiam o contato com a própria existência, funcionando como caminhos de autoconhecimento. Elas podem ser veículos tanto para a aceitação quanto para a recusa do corpo, atravessando experiências de reconhecimento ou de estranhamento. Dessa forma, no poema, o ato de esfregar as nódoas não é apenas uma tentativa de apagar marcas simbólicas da dor e do ódio, mas também um gesto de experimentação e reconstrução do corpo como espaço legítimo.

Nesse contexto, o ato de rever um trajeto implica revisitar esse passado, repassar as memórias, as mesmas que criaram as nódoas mencionadas. Porém, ao rever esse trajeto, o sujeito se dispõe a "fiar um rio claro e manso". O verbo "fiar" sugere um trabalho contínuo, assim como o esfregar das mãos, mas agora o objetivo é reconstruir o caminho sob uma nova ótica, criando outra narrativa de si.

A ideia de construção de uma nova subjetividade dentro do espectro da masculinidade é desenvolvida nos versos subsequentes do poema. O ato de "desaguar" de um rio, que ocorre na desembocadura onde seu curso termina, simboliza o fim de uma fase, mas também a continuidade de outra. O desaguar não é um fim absoluto; ao contrário, implica uma transição, pois o rio deságua em outro rio, em um lago ou no oceano, sugerindo a perpetuação de seu fluxo em uma nova realidade. E jorrar todo um palavrório também é gozar dessa nova realidade. Ouvir a própria voz. Perceber-se falante. Reconhecer o que sai das cordas vocais como também parte de si, sem qualquer estranhamento ou desidentificação.

Atento-me a analisar o último verso também sob a ótica da crítica feminista, a partir das reflexões de Irigaray (1985), que criticam a centralidade do falo na cultura patriarcal, destacando como o prazer feminino foi historicamente subordinado ao gozo fálico. Para Irigaray, o falo não é apenas um órgão anatômico, mas um significante simbólico que estrutura a ordem patriarcal, onde o desejo e o prazer são pensados em termos fálicos, relegando o feminino à ausência ou à falta. Aqui, as construções de feminino e masculino serão analisadas sob a perspectiva da cisgeneridade, a fim de compreender outras nuances que possibilitaram a ironia proposital do último verso do poema.

O poema permite também compreender que o prazer masculino, representado pelo falo, é, por vezes, "egóico", ou seja, centrado no próprio sujeito, reforçando uma visão autocentrada da masculinidade. Irigaray (1985) argumenta que essa concepção do gozo fálico é problemática, pois exclui outras formas de

prazer e subjetividade, especialmente aquelas que não se conformam aos moldes patriarcais. Ela escreve, "A cultura patriarcal sempre tratou o feminino como ausência de forma, como vazio. No entanto, a feminilidade pode ser pensada para além dessa falta, como uma multiplicidade de gozos que não se restringem ao falo" (IRIGARAY, 1985, p. 43).

Quando Thales afirma que "eu falo / e isso é tudo", ele está delimitando um espaço de afirmação inquestionável de sua masculinidade, usando a linguagem como um escudo contra qualquer tentativa de deslegitimação. Essa afirmação, conforme a leitura de Manuel Rui (1985), pode ser vista como uma resposta à tensão entre o eu (sua autopercepção) e o outro (a sociedade que pode questionar sua masculinidade). Rui destaca como o sujeito, ao ser confrontado com as expectativas do outro, deve se posicionar para garantir a integridade de sua identidade.

A ironia de Moura, ao associar o "gozo que vem com o falo" ao "devir-homem", reflete a crítica de Rui (1985) sobre as normas sociais que tentam aprisionar o sujeito em categorias rígidas, uma vez que para ele, o "eu" deve negociar continuamente com essas normas, mas sem perder de vista sua própria essência. Da mesma forma, ele reconhece a centralidade do falo na construção social da masculinidade cisgênera, mas também joga com essa expectativa ao sugerir que o falo, enquanto símbolo de poder, pode ser ressignificado, especialmente na experiência de homens trans, tal qual sugere Rui (1990), ao dizer que "agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar, mas para exterminar dele a parte que me agride."

A satisfação que o escritor encontra no "gozo que vem com o falo" não é física ou sexual, mas simbólica. Ele reconhece o poder que é dado socialmente aos homens que possuem o falo, mas, ao mesmo tempo, o desloca para o campo da linguagem ("falo" como verbo), o que ironicamente reforça sua masculinidade sob prerrogativa do argumento utilizado por outros homens cisgêneros para invalidar outras possibilidades de masculinidade. Como Manuel Rui (1985) sugere em seu texto, a identidade é sempre um campo de disputa entre o Eu e o Outro.

### 3.3 DISFORIA

Durante os últimos anos, estudando construção e performance da identidade em pessoas transvestigêneres, pude perceber o constante enviesamento das discussões para a corporeidade desses sujeitos. Pude então analisar um pouco mais a teoria da corporeidade de Maurice Merleau-Ponty (1945), que embora tenha origem na fenomenologia, se distingue por sua abordagem em relação ao corpo como o centro da experiência de ser no mundo. O autor argumenta que o corpo não é apenas um objeto no mundo, mas o meio pelo qual experimentamos e interagimos com ele. Ali percebi uma ruptura com a lógica cartesiana, que distingue mente e corpo, quando ele afirma que o corpo não apenas integra a mente, mas também estrutura toda forma de percepção.

Para Merleau-Ponty (1945), a corporeidade é o ponto de partida para todas as experiências, uma vez que o corpo é o lugar onde o ser humano encontra o mundo de forma direta e imediata. Ele afirma que “o corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 169). Essa perspectiva considera que a percepção é sempre mediada pela materialidade do corpo, o que significa que nossa compreensão do mundo é sempre corporificada. Ou seja, não percebemos o mundo de maneira abstrata ou desincorporada; ao contrário, nossa percepção é moldada pela nossa posição física no espaço, pelas nossas capacidades sensoriais, e pelos nossos movimentos.

Durante a leitura dos poemas de Thales, presentes em **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021), um deles me chamou a atenção no que se refere à relação corpo-sujeito e como essas experiências relacionais com o mundo refletem na sua produção poética. Ele diz:

#### DISFORIA

eu me vejo  
estou aqui  
cada dia mais  
nesse rosto  
vestes  
em cada nova  
marca de expressão  
que ao longo do tempo aparece

eu sou outro  
e sou o mesmo  
paradoxal existência  
de um corpo  
que resiste  
aos padrões



Nos versos "eu me vejo / estou aqui / cada dia mais / nesse rosto / vestes / em cada nova / marca de expressão / que ao longo do tempo aparece" centralizo a análise na relação posta entre corporeidade e materialidade poética, um conceito que se refere à maneira como o corpo e a fisicalidade são representados no texto. Essa relação é central para a compreensão da estrofe citada. A materialidade no poema permeia a literalidade, manifestando-se no rosto, nas vestes, e nas marcas de expressão. Como afirma Gumbrecht (2004), a materialidade poética se preocupa com a "presença", o que significa que a poesia tem a capacidade de evocar a fisicalidade e a materialidade do corpo e do mundo de maneira direta. Ele argumenta que "a materialidade da linguagem pode se manifestar não apenas como significado, mas como presença tangível" (GUMBRECHT, 2004, p. 105).

Em *Disforia*, tal materialidade é percebida de maneira tangível nas "novas marcas de expressão", que aparecem "ao longo do tempo". Essas marcas representam não apenas a cronologia, mas destacam como o corpo se inscreve no tempo e como o tempo se inscreve no corpo. A materialidade do corpo transmasculino é, assim, um campo de significação, onde cada mudança física é simultaneamente um reforço da identidade e da performance de si.

Quando Thales Moura afirma "eu me vejo", há uma camada de significados implicados nessa afirmação. Para além da constante relação entre pessoas transvestigêneres e o reflexo de si, esse verso pode ser interpretado como uma reflexão sobre a performance de gênero, especialmente no contexto de uma masculinidade idealizada. Judith Butler (1990) argumenta que o gênero não é algo que se é, mas algo que se faz — a repetição de atos e comportamentos que se alinham com normas de gênero específicas. No poema, o sujeito poético se observa ("eu me vejo") em um processo de contínua autoafirmação e reconstrução de uma identidade masculina. O "rosto" e as "vestes" tornam-se símbolos da performance de gênero, através dos quais o autor busca alinhar-se com uma masculinidade que é constantemente reiterada.

Esse processo de se ver está relacionado ao ideal de masculinidade que o sujeito poético aspira alcançar. Continuamente, o verso "cada dia mais" possibilita a compreensão de uma aproximação gradual dessa masculinidade, que se manifesta fisicamente nas marcas de expressão. É possível, então, captar a tensão entre o corpo como um dado biológico e o corpo como um campo de significação, onde

cada mudança física é lida como um passo em direção a uma masculinidade almejada.

Ainda sob luz da produção poética do escritor, a estrofe seguinte remaneja alguns argumentos sobre a ideia do natural. Esse paradoxo de "ser o outro e o mesmo" desafia a noção de que pessoas trans são duas pessoas distintas antes e depois da transição, uma ideia comum na cultura popular que fragmenta a experiência trans em uma linha temporal linear, desconsiderando a continuidade da identidade. Susan Stryker (2008) vai de encontro a esse argumento que se popularizou, ao discutir como as pessoas trans são frequentemente vistas como vivendo duas vidas, a exemplo, "As narrativas de transição tendem a reforçar a ideia de uma 'vida anterior' e uma 'vida atual', criando uma ruptura que obscurece a continuidade e a complexidade da identidade trans" (STRYKER, 2008, p. 75). No momento em que Thales afirma que, sendo o outro, permanece sendo o mesmo, há um reforço do que foi teorizado por Stryker (2008). Já mesmo sendo "outro" em relação ao que foi imposto a ele, ele também é "o mesmo", destacando a continuidade de sua identidade masculina, antes até da transição e justaposição hormonal. Paradoxal existência de um corpo que resiste.

E considerar o que se entende enquanto resistência aos padrões e olhares normativos, como mencionado no poema, também pode ser visto como uma resistência ao espectro binário de gênero. A binariedade cisgênera impõe normas rígidas sobre como os corpos devem se apresentar e se comportar em conformidade ao gênero atribuído ao nascimento. Butler (2004) argumenta que a binariedade de gênero é uma forma de regulação social que estabelece fronteiras rígidas entre o que é considerado masculino e feminino, limitando a expressão de gênero e marginalizando aqueles que não se conformam, ao dizer que "a binariedade de gênero funciona como uma estrutura que governa a inteligibilidade dos corpos, restringindo as possibilidades de expressão de gênero e silenciando a diversidade das experiências de gênero" (BUTLER, 2004, p. 42).

Em outras palavras, a experiência transmasculina não é uma mera transição de um lado para o outro do "cistema". Dito isso, o conceito de passabilidade tem sido tensionado, uma vez que o termo é comumente atrelado ao *se passar por*, mesmo não sendo. Algumas das reverberações sobre o termo podem ser encontradas em matérias, entrevistas ou artigos, como , por exemplo, o que é mencionado por Melo e Paraíso (2024):

O que é passabilidade? "Passável" é um adjetivo criado por pessoas trans para identificar quão reconhecida como cis uma pessoa trans pode ser. Como a transgeneridade é tida como anormalidade, muitas pessoas sentem a necessidade de não gerar estranhamento quando têm identidade trans (PARAÍSO e MELO, 2024).

Cunha (2023) também afirma que:

Evidente que para além da busca de uma congruência física com aspectos vinculados ao gênero que se entende pertencer todas essas intervenções passam também por uma perspectiva de inclusão (ou não exclusão) social, marcador indissociável da passabilidade. A passabilidade, sob a perspectiva trans, é a qualidade de ostentar aparência e caracteres que permitem que a pessoa transgênero seja reconhecida socialmente como alguém do gênero ao qual se entende pertencente, sem que sua condição seja notada ou descoberta, garantindo-lhe a possibilidade de "transitar tranquilamente na multidão"<sup>6</sup> sem que a sua condição de transgeneridade seja apontada como fator de exclusão social, discriminação ou preconceito. Com isso se pode afirmar que quanto mais for reconhecida segundo a sua identidade de gênero maior será a sua passabilidade e, em sentido contrário, quanto mais fácil for se constatar que se trata de uma pessoa trans, menor será essa passabilidade. Evidencia-se, com isso, que quanto maior a passabilidade menor será o risco de sofrer os impactos das discriminações em decorrência da sexualidade diversa daquela esperada, o que atribui uma maior proteção à integridade daquelas pessoas com passabilidade elevada. Por óbvio, em perspectiva diametralmente oposta, uma baixa passabilidade encerra em si a majoração da vulnerabilidade para quem a externa (CUNHA, 2023).

Em termos gerais, o conceito refere-se à capacidade de uma pessoa trans ser percebida como o gênero com o qual se identifica, sem ser "lida" como trans. A passabilidade está frequentemente ligada à segurança e aceitação social, mas também pode ser uma fonte de tensão, uma vez que exige a conformidade com normas de gênero cisgêneras. A partir desse panorama, retomo o poema tendo como pilar o constructo do medo. O medo da não passabilidade, que não necessariamente se refere à sua performance de gênero, mas a leitura do Outro (e aqui coloco o Outro, tal qual Manuel Rui (1985)). Stryker (2008) discute como a passabilidade pode ser tanto um mecanismo de sobrevivência quanto um campo de opressão, uma vez que reforça a ideia de que os corpos trans devem se alinhar a padrões cisnormativos para serem validados. Durante a discussão, ela afirma que "a passabilidade pode servir como um escudo protetor, mas também pode perpetuar a invisibilidade e a negação das experiências trans ao manter a ilusão de que os corpos trans devem corresponder aos ideais cisgêneros" (STRYKER, 2008, p. 112). É possível, então, captar nos versos de Moura como há uma sinuosidade para se

afirmar em um sistema que privilegia corpos em conformidade ao binarismo de gênero.

Dentro de um escopo discursivo de transmasculinidade, faz-se também necessário refletir acerca da testosterona ser vista como um marcador biológico de masculinidade, tanto no discurso médico quanto na sociedade em geral. A presença de testosterona em níveis mais elevados no corpo transmasculino muitas vezes facilita a "passabilidade" — ou seja, a capacidade de ser lido como homem em contextos sociais. Como Shuster (2017) discute, a testosterona é vista não apenas como uma substância que transforma o corpo, mas como uma tecnologia de gênero que regula e reforça a leitura de masculinidade. Shuster (2017) aponta que a testosterona "é percebida tanto por aqueles que a administram quanto por aqueles que a recebem como uma chave para a masculinidade socialmente reconhecível" (SHUSTER, 2017, p. 121).

O termo "TESTO-SITUAÇÕES" é, então, inserido no poema de forma a conduzir uma leitura de percepção da masculinidade. Não exclusivamente, esse conceito levantado por Thales pode ser lido como referência a momentos em que as mudanças causadas pela testosterona se tornam centrais na interação do sujeito com o mundo. Prosser (1998) corrobora assertivamente com Shuster (2017), ao dizer que a terapia hormonal muitas vezes é vista como um "ponto de virada" na experiência trans, onde o corpo começa a alinhar-se mais proximamente à identidade de gênero do indivíduo, desafiando a noção fixa de gênero e destacando a plasticidade da materialidade corporal (PROSSER, 1998, p. 84). A testosterona transforma o corpo de forma visível e audível, e essas transformações muitas vezes moldam as situações cotidianas do sujeito transmasculino, alterando a forma como ele é lido e tratado pela sociedade.

Para muitos homens trans, a terapia hormonal não é apenas uma maneira de alinhar o corpo à mente, mas também uma forma de se apropriar de sua identidade de gênero de maneira ativa e consciente. Como diz Rubin (2003), "a terapia de reposição hormonal é, em muitos casos, uma das primeiras etapas em um processo de transformação que vai além da mera mudança física, atingindo a própria construção do eu" (RUBIN, 2003, p. 95). Thales, então, sugere essa dimensão subjetiva, em que a testosterona não é apenas um agente físico, mas um componente fundamental na construção da identidade masculina sob a perspectiva

trans. Essa construção se dá não apenas no nível individual, mas também nas interações sociais.

A fim de discutir as “testo-situações” trazidas pelo autor, cabe racionalizar o recorte de pessoas trans, especialmente homens trans, e a relação com o banheiro. Banheiros públicos são espaços onde a segregação de gênero é estritamente aplicada e, para muitas pessoas trans, esses espaços podem ser extremamente desconfortáveis ou até perigosos. Como Stryker (2008) afirma, o uso de banheiros públicos é um dos momentos em que a identidade de gênero é colocada à prova de maneira mais intensa. A busca por um “espaço seguro” se torna, portanto, uma luta constante, onde a tranquilidade e o conforto são frequentemente sacrificados em prol da sobrevivência (STRYKER, 2008, p. 144). Quando Thales constrói uma estrofe que relaciona banheiro e pessoas, ambas as palavras, inseridas em um contexto de “caos”, reforçam o argumento de que as interações sociais e os espaços segregados por gênero são fontes de ansiedade e desordem para o sujeito poético. A “busca por certa compatibilidade” não é apenas uma busca por aceitação social, mas também por um espaço onde o sujeito possa existir sem ser constantemente questionado ou exposto ao risco.

O conceito de compatibilidade aqui vai além da simples aceitação; trata-se de alcançar um estado de harmonia, onde o corpo e o ambiente social estejam alinhados de uma maneira que permita ao sujeito não estar em constante vigilância ou medo. Butler (2004) afirma que, “nesse contexto, a compatibilidade seria um estado em que o sujeito é capaz de manter uma identidade coesa e tranquila, mesmo dentro de uma sociedade que muitas vezes lhe nega essa possibilidade” (BUTLER, 2004, p. 31). E, muito por isso, o autor reafirma a necessidade de autossustentação ao racionalizar a necessidade de ocupar espaços, insuflar os pulmões e manter o coração calmo.

Toda experiência trazida a partir da poética de Thales Gabriel Moura e sua relação com o externo ao poema culmina numa constante posição de análise e reflexão. Volto a pensar a materialidade do poema e como o autor utiliza a linguagem para concretizar experiências subjetivas em palavras. A escolha de repetir “tudo” e interromper o fluxo com traços (-) cria uma pausa que reflete o fragmentado, o que necessita parar para respirar e processar, a consciência de ordenar suas percepções e, ao mesmo tempo, reconhecer a fluidez de suas emoções. Essa fragmentação é uma forma de materializar o pensamento em

linguagem, que, de acordo com Glissant (1997), pode ser um processo visto enquanto uma "poética da relação", onde "o texto se torna um espaço de encontro entre o subjetivo e o objetivo, entre o interior e o exterior" (GLISSANT, 1997, p. 88).

O poema, de alguma forma, tensiona a dualidade de experiências do sujeito transmasculino. De um lado, há a ficcionalização das derrotas, um processo mental que muitas vezes leva o sujeito a internalizar fracassos ou dificuldades como partes centrais de sua identidade. Essa ficcionalização pode ser entendida à luz da teoria de Judith Butler (1990) sobre a performatividade, em que a repetição de atos e discursos cria a realidade social do sujeito. Aqui, o sujeito poético reconhece que suas percepções de derrota são, em parte, construídas pela repetição dessas narrativas.

Como um soco na boca do estômago, ele escreve "mas nem sempre é assim" e quebra essa ficcionalização, expondo a possibilidade de outras perspectivas. Isso é reforçado pela imagem dos "dias de sol" e dos "ossos que sorriem vitamina D", uma construção imagética que reflete a relação próspera com o ambiente externo e sua interação com o mundo. Essa ruptura discursiva escoo a leitura do poema para uma experiência positiva do sujeito com o mundo e quebra o contínuo argumento acerca do sofrimento inerente que envolve ser uma pessoa trans. O próprio Bachelard (1958, p. 123) afirma que o espaço interno e o espaço externo estão em constante diálogo na poesia e esse diálogo permite ao sujeito encontrar novas formas de existir no mundo. A fisicalidade do corpo, evocada por Thales nos ossos que sorriem vitamina D, reforça a tangibilidade, uma vez que a própria vitamina D é produzida pela exposição ao sol, sugerindo o movimento do sujeito poético.

Em outras palavras, é também possível vivenciar os dias de sol e andar ao ar livre, sem estranhamento, objetificação e invalidação. É também possível. Mas nem sempre é assim.

### 3.4 GAROTOS NÃO CHORAM

Após a reflexão sobre as tensões entre corpo e identidade em "Disforia", onde o autor constrói a narrativa acerca dos atravessamentos que permeiam ser um sujeito transmasculino em constante negociação com padrões cisnormativos, precisei retomar a obra **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021) com

o objetivo central de lapidar como se estrutura dentro da poesia de Thales um enfrentamento às narrativas de polarização (aqui me refiro à designação homem e mulher enquanto opostos comportamentais) e afastamentos. Essa inquietude parte de uma constante indagação acerca da postura do sujeito transmasculino perante uma nova leitura social, uma vez inserido no espectro da masculinidade e, simultaneamente, afastado do espectro da feminilidade, algo simbolizado pelas “testo-situações” aqui levantadas.

Ainda em **MEMÓRIAS DE UM CORPO-RASURA**, Thales se mostra atento à evocação dessa polarização que é imposta a corpos transvestigêneres e, aqui, concentradamente transmasculinos. A masculinidade hegemônica, que reprime a expressão de vulnerabilidade e impõe o silêncio como regra, emerge como uma força que molda, limita e, por vezes, desumaniza. Partindo desse princípio, ele entoa:

#### **GAROTOS NÃO CHORAM**

aprender a duras penas  
 garotos não choram  
 inventam (?)  
 novas formas de sofrer  
 colecionar solidões  
 enterrar esqueletos daqueles  
 que mesmo mortos  
 permaneciam  
 nas lembranças  
 remar com força  
 um rio manso  
 como se corredeira  
 seguem-se os dias  
 são folhas que  
 caem distraidamente  
 em período outonal  
 se fosse ver  
 seria o chão que  
 as espera as vê planar  
 tudo porque na urdidura  
 seca e quebradiça  
 um tapete que estrala  
 nos conta  
 dos solitários da cidade  
 passos que anunciam  
 quem caminha sebastianamente  
 como em flexas cravado  
 o silêncio diz tudo  
 inclusive o nada  
 a perder.  
 (Moura, 2021)

Afirmar que “Garotos não choram” é encapsular um argumento socialmente instituído acerca da necessidade de repressão emocional por parte das masculinidades. Nesse ponto, o senso comum também será norteador da discussão, irrevogavelmente e apesar de toda teoria desenvolvida a partir dele. A frase remete ao discurso social que ensina aos meninos que a expressão de sentimentos como tristeza e vulnerabilidade é um sinal de fraqueza, algo incompatível com o que se espera de um “homem de verdade”. Este aprendizado se manifesta na internalização de normas que limitam a capacidade dos homens de se conectarem emocionalmente com os outros e consigo mesmos.

Connell (1995, p. 77) descreve como a masculinidade hegemônica se constrói a partir da negação do feminino, o que inclui a repressão de emoções vistas como “fracas” ou “femininas”, como o choro. Levant (1995), contemporâneo de Connell, discute a construção da masculinidade tradicional como um processo que ensina os homens a dissociarem-se de suas emoções desde a infância e descreve como essa “norma de masculinidade restrita” faz com que os homens desenvolvam um “bloqueio emocional”, tornando difícil para eles a expressão de sentimentos que não estejam consoantes aos padrões masculinos convencionais, como tristeza ou medo (LEVANT, 1995). Em 2004, hooks oferece uma análise crítica da masculinidade hegemônica, afirmando que os homens são socializados para suprimir suas emoções e adotar uma postura de dureza emocional como uma forma de proteger o patriarcado (HOOKS, 2004). Todos esses autores incluíram no seu fazer teórico o que é ensinado em casa, geração a geração.

E, por esse motivo, trazer o senso comum para essa discussão faz-se necessário, uma vez que, ao se colocar dentro do escopo da masculinidade numa esfera social, dentro da própria casa, do próprio bairro ou até mesmo do próprio trabalho, posturas serão cobradas, inevitavelmente, ao alcançar a questionada *passabilidade*. O constructo social que promove uma reflexão teórica acerca dos comportamentos esperados pelos homens numa sociedade vem de dentro de casa, quando, por exemplo, meu avô me corrige ao dizer que eu não uso blusa, uso camisa. Pequenos diálogos que corroboram com a permanência da narrativa “garotos não choram”.

As experiências pós-performance de gênero são colocadas desde o primeiro verso, quando “aprender a duras penas / garotos não choram” se coloca como norteador de todo o poema, partindo de um lugar de peleja, a considerar a

necessidade de conformar-se a um ideal masculino que exige a repressão das emoções, particularmente daquelas associadas à vulnerabilidade, como o choro. A análise desse verso precisa, então, partir de um lugar de socialização prévia pautada no feminino, uma vez que a transição de gênero envolve não apenas a adaptação ao corpo, mas também a um novo conjunto de expectativas sociais relacionadas à masculinidade.

O encorajamento à vulnerabilidade que preexiste em uma socialização arraigada na feminilidade é cortado pela raiz, uma vez que, após a transição, há a cobrança em internalizar as normas da masculinidade hegemônica, que incluem a repressão de emoções consideradas "frágeis", como o choro. Retomo a análise de Butler (1990) sobre como o gênero é performativo, ou seja, uma série de atos repetidos que criam a ilusão de uma identidade de gênero estável. A colocação da transmasculinidade performativa parte também da inclusão da repressão do choro como um ato que solidifica sua identidade masculina aos olhos dos Outros.

A ideia de "inventar novas formas de sofrer" sugere uma adaptação à expectativa de não chorar. Adaptação essa que pode se manifestar em formas de sofrimento menos visíveis, como a repressão emocional, que é internalizada e não compartilhada. Chodorow (1978) teoriza como a socialização de gênero condiciona meninos a se distanciarem das emoções e a desenvolverem uma identidade masculina que valoriza a independência emocional. Metaforicamente, o "coleccionar solidões" é direcionado a uma experiência cumulativa de isolamento emocional. O sociólogo Michael Kimmel (2008) argumenta que essa solidão é uma característica da masculinidade contemporânea, na qual os homens, em conformidade com as normas de gênero, frequentemente se sentem desconectados emocionalmente e incapazes de buscar apoio. Essa dinâmica é também explorada por Whitehead (2002), onde ele argumenta que a masculinidade hegemônica é frequentemente acompanhada de uma incapacidade de formar vínculos emocionais profundos, levando à solidão crônica.

O poema é desenhado de maneira a reportar situações em que se faz necessário ocultar o choro, sem pausas ou divisão de estrofes. A continuação dessas situações com ausência de pontuação e tempo para respiro gera, por si, a sensação de sempre haver uma coisa por cima da outra, sem tempo para processar o que acontece, necessariamente. Os versos "enterrar esqueletos daqueles / que mesmo mortos / permaneciam / nas lembranças" são empurrados logo após

considerar o sujeito que coleciona solidões, criando um afastamento entre o que há de forma externalizada e o que ocorre internamente. A dizer, a prática de homens carregarem caixões em funerais é uma tradição que se vincula à construção da masculinidade como um símbolo de força e responsabilidade. A ideia de que o homem deve ser forte o suficiente para suportar o peso físico do caixão, bem como o peso emocional da perda, é uma representação da masculinidade hegemônica. Lorber (1994) levanta considerações acerca da masculinidade ser frequentemente associada a papéis de liderança e força em rituais sociais, como o ato póstumo, simbolizando a capacidade de lidar com a morte e a perda de maneira controlada e resoluta. Ariès (2012) afirma que:

Na França, os profissionais do luto eram os padres, os monges e os pobres que acompanhavam o cortejo e carregavam o corpo, primeiro numa liteira - ou ataúde -, mais tarde um esquife ou caixão de madeira. O sentimento do luto era expresso não mais por gritos ou gestos, mas por uma roupa ou uma cor. A cor é o negro, que se generaliza no século XVI (ARIÈS, 2012. p. 64).

É possível analisar como a construção de um ritual foi pautada no entendimento social da masculinidade enquanto referência de poder, determinação e rigidez, bem como é notável, sob a luz dos estudos realizados por Phillipe Ariès, a forma como as masculinidades se arquitetaram no Ocidente a fim de evidenciar a morte e o seu rito, a considerar os parâmetros do catolicismo em especial, como reforço à prevalência desses sujeitos.

Ao utilizar a metáfora "remar com força / um rio manso / como se corredeira", o poema reforça que mesmo em situações que externamente parecem tranquilas existe um esforço constante e invisível que foi naturalizado socialmente. A corredeira é um trecho de rio caracterizado por uma correnteza rápida e turbulenta, geralmente causada pela presença de desníveis e obstáculos no leito do rio, como pedras ou quedas d'água. No campo dos estudos ambientais e geográficos, corredeiras são compreendidas como áreas de alta energia hidráulica, onde a força do fluxo da água aumenta significativamente. Robert S. Anderson e Suzanne P. Anderson (2012), discutem como as corredeiras representam um aumento na intensidade do movimento da água, sendo associadas a ambientes desafiadores e perigosos para navegação. Isso traduz a masculinidade tradicional que muitas vezes exige que os homens pareçam fortes e imperturbáveis, mesmo quando estão em constante confronto contra suas próprias emoções. A necessidade de "remar com

força" em um rio que, à primeira vista, não deveria exigir tanto esforço, é colocada de forma a refletir acerca do desgaste emocional e psicológico que muitas vezes é acobertado pela aparência de tranquilidade.

O poema de Thales Gabriel Moura, em sua totalidade, se constrói a partir da visualidade. Ler esse poema é estar em constante estado de alerta e vigilância, como observado ao tomarmos o panorama imagético elaborado pelo próprio autor ao dizer "tudo porque na urdidura / seca e quebradiça / um tapete que estrala / nos conta / dos solitários da cidade / passos que anunciam / quem caminha sebastianamente / como em flechas cravado". A "urdidura seca e quebradiça" refere-se ao arranjo das fibras de um tapete, uma base estrutural que é frágil e desgastada. Esse detalhe discursa acerca da fragilidade da estabilidade emocional e das estruturas sociais que sustentam a masculinidade hegemônica. O "tapete que estrala" adiciona também uma dimensão auditiva, como se qualquer passo ou movimento pudesse atenuar o constante estado de alerta e a necessidade de estar em prontidão. Quem são os outros solitários da cidade? Quem mais precisará aprender que garotos não choram?

A experiência da transmasculinidade e a recepção dos padrões de gênero que foram naturalizados influencia diretamente na forma como esse poema pode ser interpretado. A evocação de signos que podem ser generalizados existe, mas nessa leitura me ateno ao fato de esse processo de transição social (e não apenas individual) incorporar fatores também não ditos, muito porque se os homens não falam disso, quem falará? E é a partir desse lugar que se faz necessário aprender com a prática, com a repetição e constante atenção aos sentidos comuns (não) verbalizados. Me pergunto: O quanto uma masculinidade pode ser questionada quando chora um homem? E quem pensou que isso seria uma das preocupações das transmasculinidades, na tentativa de evitar a invalidação do seu gênero? Esse estado de constante alerta não apenas reforça um comportamento inserido no contexto das masculinidades, como também é multiplicado se pensarmos a partir das experiências transmasculinas.

Ainda retomando o verso "tudo porque na urdidura / seca e quebradiça / um tapete que estrala / nos conta / dos solitários da cidade / passos que anunciam / quem caminha sebastianamente / como em flechas cravado", a imagem de "caminhar sebastianamente" pode ser interpretada como uma alusão ao mito de São Sebastião, que foi atirado com flechas como forma de martírio.

O Mito de São Sebastião, uma figura da tradição cristã, explicita a relação com o martírio e a representação simbólica de sofrimento e resistência. São Sebastião, um santo cristão do século III, é conhecido por ter sido um soldado romano que, ao se converter ao cristianismo, se tornou um alvo de perseguição e suplício. Segundo a tradição, ele foi condenado à morte por flechas após ter sido descoberto como cristão. O mito conta que, após ser atirado com flechas e deixado para morrer, São Sebastião sobreviveu milagrosamente. Ele foi encontrado por uma mulher chamada Luciana e, eventualmente, curado. No entanto, ele foi posteriormente martirizado novamente, desta vez sendo espancado até a morte. A imagem de São Sebastião representa o santo atado a um tronco e crivado de flechas. A iconografia de São Sebastião tornou-se um símbolo no contexto da arte e da literatura, sendo interpretada desde a representação do sofrimento físico até a ideia de resistência e perseverança para muitos católicos.

Na figura de São Sebastião, as flechas não apenas infligem dor física, mas simbolizam a tormenta, a resiliência e a capacidade de suportar a dor sem sucumbir. Assim como Sebastião foi silenciado pela sua perseguição, muitos homens, especialmente no contexto das masculinidades hegemônicas, são socializados para reprimir suas emoções. A imagem das "flechas cravadas" no corpo do santo pode então ser analisada sob a perspectiva metafórica relativa à pressão e às expectativas colocadas sobre os homens em relação à expressão emocional. O mito de São Sebastião, portanto, ao ser evocado no poema, conduz o leitor à masculinidade tradicional construída sobre pilares como invulnerabilidade e negação da fragilidade, que fazem com que os homens sejam condicionados a silenciar suas emoções e a não demonstrar sofrimento, se pensarmos sob luz dos estudos de Connell (1995).

Dentro do espectro das transmasculinidades, esse processo reflete um outro panorama sobre o qual não se dialoga abertamente. A transição para uma masculinidade percebida socialmente inclui não apenas a adoção de papéis de gênero tradicionais, mas também a internalização das regras que envolvem o silêncio emocional. O "caminhar sebastianamente" pode aqui implicar continuar resistindo ao sofrimento, uma vez que esse silêncio sobre a dor é reforçado culturalmente, mas também se relaciona com as experiências individuais de homens trans que precisam negociar suas identidades e suas vulnerabilidades em um mundo que muitas vezes exige uma masculinidade rígida e inflexível. Como sugere Seidler

(1997), a masculinidade imposta historicamente impede os homens de explorarem sua própria vulnerabilidade, criando um ciclo de silenciamento e sofrimento.

A crítica de R.W. Connell (2005) à masculinidade hegemônica ressalta que essa configuração não apenas marginaliza os homens que não se encaixam nos padrões tradicionais de masculinidade, como também impõe sofrimento àqueles que, dentro da própria masculinidade, são obrigados a viver em silêncio. Para homens trans, a experiência é, muitas vezes, de um "nada a perder", uma vez que a tentativa de pertencimento em uma masculinidade idealizada requer uma conformidade que pode alienar sua identidade emocional e subjetiva.

A masculinidade, na perspectiva transmasculina, envolve um esforço contínuo para resistir a esse apagamento emocional. Como Shuster (2017) aponta, para homens trans, "a conformidade com os padrões de masculinidade pode vir ao custo de silenciar partes de si que não se alinham com essas expectativas sociais" (SHUSTER, 2017). O silêncio, então, torna-se uma estratégia de sobrevivência dentro de um sistema que impõe barreiras à vulnerabilidade.

Não à toa, a estrutura visual do poema de Thales Moura, com versos dispostos sem a divisão formal de estrofes e organizados linearmente, sugere uma fluidez que remete ao trajeto de uma lágrima que desce pelo rosto. Esse movimento vertical reforça a conexão entre o conteúdo do poema e a experiência emocional ali descrita, como uma metáfora visual para a repressão e eventual liberação das emoções. De acordo com Pound (2003), a forma poética não deve ser apenas um suporte para as palavras, mas também parte integrante da significação da obra, contribuindo para a criação de efeitos estéticos que ampliam o sentido do texto. Em "Garotos não choram", a escolha de uma estrutura contínua e verticalizada intensifica a sensação de algo que escorre e cai, como as lágrimas reprimidas que, de acordo com a masculinidade hegemônica, garotos "não deveriam derramar". Além disso, essa disposição linear parece resistir ao fechamento e à rigidez das estrofes tradicionais, o que pode ser interpretado como uma recusa à contenção emocional esperada dos homens. E, nesse contexto, o silêncio diz tudo, inclusive o nada a perder.

## 4 A CONCEPÇÃO DE CORPOS TRANSMASCULINES NA POESIA BRASILEIRA: AUTORIA E ELABORAÇÃO VISUAL-SUBJETIVA DO SUJEITO ATRAVÉS DA ESCRITA DE SI

### 4.1 A RESISTÊNCIA DAS PALAVRAS

A escrita poética de autores transmasculinos no Brasil opera a partir de uma dimensão que articula a materialidade do corpo e sua representação simbólica dentro da linguagem. Na escrita de si, o sujeito poético elabora e performa sua identidade a partir de um processo contínuo de construção e negociação com as normas sociais. Esse movimento não é meramente autobiográfico, mas estruturado pela inscrição do corpo em um campo literário que tensiona as fronteiras do cânone. A relação entre corpo e palavra é mediada por uma necessidade de reafirmar a existência do sujeito dissidente, configurando a escrita de si como um espaço de resistência discursiva e elaboração visual do corpo transmasculino.

No poema "*A resistência das palavras*", cada verso evidencia um processo de mediação entre o corpo que escreve e o sistema normativo que organiza a linguagem.

a força da mão  
para talhar a palavra  
se recito-as  
o diapasão da língua  
me informa:  
estamos indo longe demais.

Os dois primeiros versos, "a força da mão / para talhar a palavra", introduzem o ato de moldar a linguagem como uma ação que exige esforço físico e subjetivo. A metáfora do talhar remete a uma prática artesanal que requer precisão e intenção, sugerindo que a linguagem, assim como o corpo, não é natural, mas produzida através de um trabalho consciente. Na perspectiva da escrita de si, talhar a palavra simboliza o esforço do sujeito transmasculino para se inscrever em um espaço onde sua identidade foi historicamente apagada. Segundo Butler (1997), o discurso é uma forma de poder e a subversão das normas que estruturam a linguagem implica um trabalho ativo de reinscrição no campo discursivo.

Entende-se, apenas com esse verso, como a insubmissão às normas é inserida dentro do contexto poético-político e se torna fundamental para a análise

das relações entre masculinidade, força e a prática poética. A menção à "força da mão" pode ser interpretada, num primeiro nível, como uma alusão direta à ideia de masculinidade associada ao vigor físico e à virilidade, categorias historicamente construídas como fundamentais para a identidade masculina. Essa relação entre masculinidade e força é reforçada culturalmente através do que Raewyn Connell denomina de *masculinidade hegemônica* — o modelo cultural dominante que idealiza o homem como forte, autônomo e capaz de exercer poder (CONNELL, 1995). No entanto, a subversão ocorre justamente ao deslocar essa força para o campo da escrita, onde a prática poética é utilizada como um espaço de resistência e de construção subjetiva do homem transmasculino.

Ao "talhar a palavra", o sujeito lírico utiliza uma imagem de trabalho físico, remetendo à escultura ou ao ato de moldar algo bruto em uma forma significativa. A metáfora desloca a força física tradicionalmente associada à masculinidade para um esforço criativo, subjetivo e sensível — características que historicamente foram excluídas do imaginário masculino normativo. A poesia, nesse contexto, se torna uma ferramenta de ruptura, onde a força não é utilizada para dominar, mas para esculpir, criar e reinscrever significados. Segundo Judith Butler (1997), o poder performativo da linguagem reside na sua capacidade de subverter e ressignificar normas culturais, enquanto o ato de talhar a palavra representa exatamente essa ressignificação do que é força e masculinidade.

O esforço físico necessário para escrever, tal como descrito no verso, também sugere que a prática poética exige tanto a força corporal quanto uma força simbólica para resistir às imposições normativas da linguagem e das estruturas literárias. Sob a perspectiva de Thales Gabriel, talhar a palavra pode significar o enfrentamento direto ao apagamento histórico de sua subjetividade no campo literário. Como Paul Preciado (2008) nos leva a pensar, corpos dissidentes produzem novas formas de saber e viver que desafiam as normas biopolíticas — e o esforço para moldar palavras em um sistema que frequentemente exclui corpos trans é, por si só, uma expressão de resistência biopolítica.

Além disso, a força mencionada no verso não pode ser desconectada da materialidade do corpo. A escrita, enquanto prática física, é mediada pelo corpo, e para sujeitos transmasculines, o corpo muitas vezes se torna um campo de tensão entre o que é socialmente normativo e o que é subjetivamente vivido. A escrita poética, nesse caso, não é apenas um esforço físico de talhar, mas também um

esforço subjetivo de reinscrição do corpo na linguagem. Outro aspecto importante do verso é a sua conexão com a própria prática poética como um ato de criação que requer força. Se a masculinidade hegemônica tende a invisibilizar o esforço criativo em favor de ações associadas à força física ou ao domínio, o poema desafia essa concepção ao destacar que escrever, talhar a palavra, exige esforço equivalente. Walter Benjamin (1994), ao refletir sobre a prática artística, observa que a criação não ocorre de forma espontânea, mas envolve uma tensão entre o autor e o material trabalhado ao dizer que "o trabalho artístico exige não apenas a capacidade de dominar tecnicamente o meio, mas também uma relação constante de tensão criativa entre o autor e o material que resiste à sua manipulação". No caso da poesia transmasculina, essa tensão é ampliada pelo fato de que a linguagem muitas vezes não é neutra, mas carregada de normas cisheteronormativas que precisam ser desafiadas e recriadas.

O uso da metáfora do talhar também remete ao processo artesanal, que exige paciência, repetição e intenção. Esse processo pode ser também relacionado à ideia de masculinidade como algo que não é dado, mas construído e moldado continuamente, em constante negociação com as normas sociais. Butler (1990) argumenta que o gênero é performativo, ou seja, construído por meio de atos reiterativos. Talhar a palavra, nesse contexto, é um desses atos reiterativos que constroem e performam a masculinidade transmasculina, não como algo fixo ou essencial, mas como uma prática fluida e criativa. Assim, apenas este verso já subverte a ideia tradicional de força como um atributo exclusivamente físico e dominador, resignificando-a no contexto da criação poética como uma prática que exige tanto esforço físico quanto subjetivo.

O verso "se recito-as" aponta para o momento em que a palavra, antes talhada e contida no interior do sujeito, é projetada para o exterior através da voz. A recitação, enquanto ato performativo, transfere a palavra da esfera individual para o espaço público, onde é sujeita a interpretação e resposta. A performatividade aqui não é neutra. O uso do conectivo "se" no início do verso indica uma condicionalidade que problematiza a própria realização do ato de recitar. O "se" não apenas abre a possibilidade do recital, mas também introduz incerteza, sugerindo que o ato de falar depende de fatores externos e internos ao sujeito. Essa condicionalidade pode ser lida como reflexo da posição marginalizada do sujeito transmasculino na sociedade e no campo literário, onde o direito à fala e à expressão plena de sua identidade é

frequentemente cerceado. Judith Butler (1997), argumenta que "a fala nunca é totalmente livre, pois é sempre mediada pelas estruturas de poder que a permitem ou restringem". O "se", nesse contexto, aponta para essa mediação, sugerindo que o recital está condicionado às normas discursivas que determinam quem pode falar e o que pode ser dito.

Além disso, o "se" como conectivo condicional pode ser lido como um marcador de risco. Para corpos dissidentes, recitar — ou seja, verbalizar sua existência — é um ato arriscado, pois expõe o sujeito às reações do outro e às estruturas normativas que regulam a linguagem e a identidade. Sara Ahmed (2010), sugere que "a expressão da diferença muitas vezes vem acompanhada de uma promessa de desaprovação ou rejeição". No poema, o "se" evoca essa ambiguidade: a possibilidade de recitar carrega tanto a possibilidade de reconhecimento quanto o risco de violência ou exclusão.

Por outro lado, o "se" também aponta para a força da possibilidade. Ele insinua que, mesmo diante dos condicionamentos e riscos, enquanto sujeito, também é uma potencialidade que não pode ser ignorada. Essa leitura conecta-se à perspectiva de Jacques Rancière (1995), que discute como os sujeitos politicamente marginalizados reivindicam seu lugar no discurso ao se inserirem nele, mesmo em condições adversas. Para Rancière, o ato de falar, mesmo condicionado, é uma forma de subversão, pois desafia as normas que regulam quem pode ser ouvido.

Por outro lado, o termo "recito-as" remete ao ato de recitar, que implica oralidade, performance e exposição. Diferentemente da escrita, o recital requer que as palavras talhadas sejam projetadas para o espaço público, onde podem ser ouvidas e respondidas. A recitação, nesse sentido, transforma a palavra em um evento, onde o sujeito poético não apenas expressa, mas também performa sua identidade. Essa performance não é neutra, especialmente no caso de corpos transmasculinos, cujas vozes muitas vezes são deslegitimadas ou silenciadas em espaços normativos.

A importância do recital para o sujeito transmasculino pode ser entendida à luz das discussões sobre lugar de fala, como proposto por Djamila Ribeiro (2017), onde argumenta que "o lugar de fala é uma reivindicação de voz por aqueles que, historicamente, foram silenciados". O ato de recitar, nesse contexto, não é apenas a verbalização de palavras, mas uma reivindicação de existência e de pertencimento ao espaço discursivo. O sujeito lírico, ao recitar, desafia as normas que excluem

corpos dissidentes da esfera pública, inscrevendo-se como autor legítimo de seu discurso.

O recital também está relacionado à ideia de testemunho, como discutido por Gayatri Spivak (1988). Para Spivak, o testemunho dos sujeitos marginalizados não é apenas um ato de fala, mas uma interrupção do discurso hegemônico que visa torná-los invisíveis. No poema, a recitação das palavras talhadas é um testemunho que rompe o silêncio imposto pela cisnormatividade e afirma a existência de um sujeito transmasculino que se recusa a ser apagado. Além disso, a dimensão performativa do recital sugere que a fala não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas também de transformação. Frantz Fanon (1952), afirma que "falar é existir absolutamente para o outro". No contexto do poema, recitar é um ato que posiciona o sujeito lírico não apenas como criador de significado, mas como alguém que existe plenamente no espaço público, desafiando as normas que tentam restringir sua presença. A recitação também evoca a oralidade como um campo de resistência. Para as transmasculinidades, que frequentemente enfrentam a deslegitimação de suas narrativas, a oralidade se torna uma prática de reapropriação. Walter Ong (1982), argumenta que a oralidade é uma forma de comunicação que transcende o controle institucional da escrita e cria espaços de interação direta. No poema, o recital não apenas dá vida às palavras talhadas, mas também desafia o controle normativo, permitindo que o sujeito lírico se posicione como agente ativo de sua narrativa.

Um pouco mais adiante, no verso "o diapasão da língua me informa:", a imagem do diapasão opera como uma metáfora de regulação e controle, sugerindo que a língua — enquanto sistema de linguagem e cultura — possui mecanismos que estabelecem normas sobre o que pode ser dito, como deve ser dito e quem pode dizê-lo. O diapasão, instrumento que serve de referência frequências para afinação, carrega, nesse contexto, um simbolismo de vigilância e conformidade. A linguagem, conforme descrita por Bakhtin (1986), nunca é neutra; ela está sempre impregnada de valores sociais e ideológicos. Assim, o diapasão da língua "informa" o poeta não apenas sobre os limites do discurso permitido, mas também sobre as tensões e resistências que emergem ao tentar ultrapassar tais limites.

O verbo "informar" adiciona uma camada reflexiva ao verso, indicando que a língua não é apenas um meio de expressão, mas também um espaço de diálogo entre o poeta e a palavra. A poesia aqui é configurada como uma troca: a língua

informa o poeta, mas também é informada por ele, em um processo contínuo de negociação e ressignificação. Esse lugar de troca revela que a poesia não é um ato unilateral, mas um campo em que o poeta se posiciona como receptor e emissor de significados. Como afirma Octavio Paz (1990), "o poema não é apenas uma criação, mas também um eco, um diálogo com o mundo e com a linguagem". Nesse sentido, a poesia se torna um espaço em que o poeta não apenas utiliza a palavra como ferramenta, mas é moldado por ela, encontrando limites e possibilidades na própria estrutura linguística.

No contexto da poética transmasculina, essa interação entre poeta e palavra assume uma dimensão política e existencial. A língua, enquanto sistema cultural, é frequentemente marcada pela cisnormatividade, criando barreiras para que corpos e subjetividades dissidentes possam ser plenamente representados. Nesse sentido, o diapasão da língua pode ser visto como um símbolo das forças normativas que tentam limitar a expressão de identidades trans. Como apontado por Adriana Cavarero (2005), "a voz carrega a singularidade do corpo que a produz, mas também ecoa as normas culturais que tentam silenciá-la". No poema, o diapasão não apenas regula a palavra, mas também torna visíveis as restrições impostas pela norma, informando o poeta sobre os desafios de inscrever sua subjetividade na linguagem.

Por outro lado, a interação entre poeta e palavra, mediada pelo diapasão, também sugere a possibilidade de subversão. A língua não é um sistema estático; ela pode ser transformada pelo uso criativo e transgressivo da palavra. Para o poeta transmasculino, a poesia se torna um espaço de resistência, onde a língua, mesmo quando regulada, é moldada para expressar experiências que desafiam as normas cisheteronormativas. Conforme Michel de Certeau (1994) argumenta, "o ato de falar não apenas segue regras, mas também as transforma, criando novos significados no uso cotidiano da linguagem". O poeta, ao interagir com a língua, não é um agente passivo; ele utiliza a própria estrutura normativa para desafiar e ressignificar a ordem imposta.

Além disso, o "diapasão da língua" como mediador dessa troca enfatiza a reciprocidade da poesia. A palavra, ao "falar" com o poeta, exige dele uma escuta atenta, uma sensibilidade para perceber os limites e as potências da linguagem. Essa relação dialógica é essencial para a prática poética, pois permite que a criação literária vá além da expressão individual, envolvendo o poeta em um processo de

descoberta e transformação. Heidegger (1971) descreve a linguagem como "a casa do ser", indicando que ela reflete a existência, bem como a constitui. No poema, a interação entre o poeta e o diapasão da língua sugere que a linguagem não é apenas um veículo, mas um lugar em que o ser do poeta transmasculino é continuamente construído e reconstruído.

O verso "estamos indo longe demais" encapsula uma tensão entre o transgressivo e o normativo, entre a criação poética e as estruturas de poder. Além disso, o verso evoca a percepção de si enquanto sujeito dissidente que desafia a ordem estabelecida. A frase, ao ser lida em um contexto de transmasculinidade, opera em várias camadas interpretativas que envolvem a linguagem, a subjetividade e a relação com o sistema cisnormativo. Em um mundo regido por normas cisnormativas, ir "longe demais" significa atravessar os limites discursivos que determinam quem pode ser ouvido e o que pode ser dito. O uso da expressão "longe demais" indica que há uma linha imaginária — socialmente construída — que delimita até onde as narrativas dissidentes podem avançar antes de serem consideradas perigosas ou desestabilizadoras. Homi Bhabha (1994) discute o conceito de "ambivalência cultural", segundo o qual os sujeitos subalternos habitam espaços de transição, ao mesmo tempo desafiando e dialogando com as normas dominantes. Para Bhabha, essa ambivalência é "o espaço onde o discurso hegemônico é desafiado pela presença de diferenças irreconciliáveis, mas também absorve as possibilidades de sua subversão" (BHABHA, 1994, p. 145). No poema, "longe demais" ressoa como esse espaço liminar, onde o sujeito poético desafia os limites impostos pela linguagem e pelo sistema cisnormativo.

A palavra "estamos" marca também um sujeito coletivo, sublinhando que o avanço não é apenas individual, mas compartilhado por uma comunidade de corpos e vozes dissidentes. Nesse sentido, a poesia se transforma em uma prática coletiva de enfrentamento e transgressão. Gloria Anzaldúa (1990) reforça que "o ato de escrever e resistir não é um movimento isolado, mas um chamado às vozes que se sobrepõem, criando um coro de mudanças" (ANZALDÚA, 1990, p. 25). Assim, o poema expande a ideia de autoria e resistência, conectando a voz do sujeito lírico a um movimento maior.

Para pessoas que estão no espectro da transmasculinidade, o poema reflete o constante esforço para existir e ser reconhecido em um mundo que, através de estruturas cisnormativas, impõe restrições à expressão e à percepção de si. A

transgressão é, antes de tudo, uma reafirmação da subjetividade, desafiando as normas que tentam anular ou silenciar essas identidades. Segundo Susan Stryker (2008), "a existência trans, por si só, é um desafio aos regimes normativos de gênero, pois reconfigura as noções de corpo, identidade e pertencimento" (STRYKER, 2008, p. 43). Nesse sentido, ir "longe demais" é necessário para romper com os limites que o sistema tenta impor. O poema dialoga com a percepção de si como uma construção em constante negociação, refletindo o que Stuart Hall (1990) chama de "identidade como um processo em movimento". Para Hall, a identidade não é algo fixo, mas um ato contínuo de reconstrução diante das forças sociais que a tentam regular. O sujeito poético, ao afirmar que "estamos indo longe demais", ressignifica essa percepção de si, afirmando a necessidade de avançar além dos limites impostos, mesmo sob risco.

É possível analisar como o poema também expõe o confronto com as normas cisnormativas que estruturam a sociedade. Esse sistema regula não apenas o acesso à linguagem, mas também os corpos que podem ser reconhecidos e as formas de existência que podem ser legitimadas. O poder disciplinar opera para regular os corpos e qualquer desvio dos padrões normativos é percebido como ameaça à ordem social, como Michel Foucault (1977) descreve: "A norma se torna uma referência constante; os indivíduos são medidos, classificados e corrigidos em relação a ela" (FOUCAULT, 1977, p. 184). Nessa reflexão, entendemos que a cisnormatividade opera de maneira a tratar corpos dissidentes como "excessivos", fora dos limites aceitáveis de inteligibilidade, pois, como argumenta Judith Butler (2004): "Os corpos que não se conformam às normas de gênero hegemônicas frequentemente enfrentam a desumanização, sendo classificados como aqueles que foram 'longe demais'" (BUTLER, 2004, p. 218).

No contexto do poema, o "longe demais" é simultaneamente uma acusação e uma celebração. Acusação, porque a norma tenta conter a transgressão. Celebração, porque o avanço além dos limites normativos marca a criação de um novo espaço discursivo e existencial. A poesia, aqui, não é somente um meio de expressão, mas um território onde as normas são desafiadas e novas possibilidades de subjetividade são construídas. Audre Lorde (1984), afirma que "a poesia não é um luxo; é uma necessidade vital. Ela forma a qualidade da luz em que sobrevivemos, onde vemos quem somos e o que podemos nos tornar" (LORDE, 1984, p. 37). Estamos indo longe demais.

## 4.2 A MULHER DA DENGUE

Uma vez que discutimos aqui a elaboração visual-subjetiva do sujeito, faz-se necessário também pensar em interações sociais como demarcações da identidade. Thales Moura atravessa tais nuances de forma a nos fazer pensar sobre como também o comum faz parte da construção do sujeito.

### A MULHER DA DENGUE

a mulher da dengue  
do portão da rua acertou  
o artigo  
o gênero a pessoa  
o coração  
"o moço já veio me atender!"

A partir de um episódio cotidiano — o encontro entre o sujeito lírico e outro sujeito que lhe atribui o gênero masculino —, o poema explora as intersecções entre corpo, linguagem e subjetividade, evidenciando as tensões que permeiam a construção de identidade em um sistema cisnormativo. Desde o início, o poema atribui significado também ao olhar do outro sobre ele. O título, "*A mulher da dengue*", sugere uma figura anônima, alguém que ocupa um espaço cotidiano no imaginário social. Essa mulher, cuja função prática é combater uma ameaça (a dengue), também atua, no poema, como uma mediadora do reconhecimento. Ela se torna um agente discursivo ao "acertar" os marcadores de gênero do sujeito lírico, expressando um reconhecimento linguístico que valida sua identidade transmasculina. Nesse contexto, o título sugere que o reconhecimento não vem de uma figura de autoridade, mas de alguém que habita os mesmos espaços ordinários do sujeito poético. Como afirma Erving Goffman (1985), as interações sociais cotidianas são fundamentais na construção de identidades, especialmente porque "o reconhecimento, mesmo que breve, estabelece uma conexão entre o eu e a sociedade" (GOFFMAN, 1985, p. 45).

Por si, o título introduz o poema a partir de um eixo marcadamente social, situando-o em um contexto de relações cotidianas que envolvem trabalho, território e interações interpessoais. A escolha, então, articula uma figura que desempenha uma função pública e que também opera simbolicamente como mediadora em um

encontro que atravessa questões de linguagem, gênero e reconhecimento. No campo da literatura, o título insere a narrativa poética em um espaço de interação social que transcende a individualidade do sujeito lírico, sugerindo que sua subjetividade é continuamente negociada em um ambiente permeado por normas e papéis sociais. A "mulher da dengue" representa, nesse sentido, uma personagem ligada ao cotidiano urbano, ao mesmo tempo que sinaliza as dinâmicas sociais de classe e trabalho associadas à função que desempenha. Também por esse motivo, o poema é situado em um espaço de leitura que conecta a experiência pessoal à dimensão coletiva e estrutural. Como propõe Henri Lefebvre (1991), o cotidiano é o lugar onde as relações entre o indivíduo e as estruturas sociais se tornam visíveis e onde contradições se manifestam. A figura da mulher da dengue atua como uma ponte entre essas dimensões, permitindo que o poema articule questões ligadas à vivência do corpo transmasculino e sua inserção em um sistema maior de interação social.

Além disso, é enfatizada a centralidade do encontro como elemento estruturante da narrativa poética. A "mulher da dengue" é identificada por sua função social, não por uma identidade individual ou particularizada. Essa escolha posiciona o foco do poema não na subjetividade dela, mas na dinâmica de reconhecimento que emerge a partir da interação entre ela e o sujeito lírico. No contexto da poesia brasileira contemporânea, essa construção dialoga com tendências literárias que exploram a tensão entre o individual e o coletivo, buscando dar visibilidade a personagens e vozes muitas vezes invisibilizadas no discurso hegemônico. Jacques Rancière (2008), discute como o ato de narrar pode redistribuir o sensível, deslocando o foco para sujeitos e cenários que desafiam as hierarquias tradicionais de representação. No título, "a mulher da dengue" funciona como um marco dessa redistribuição, ao inserir uma figura do cotidiano em uma posição central dentro da composição poética.

Ao olhar de forma mais direcionada para a construção dos versos, pode-se perceber uma articulação que foi realizada de maneira objetiva e direta, evidenciando o impacto do reconhecimento linguístico no sujeito lírico, traçando uma trajetória que vai do exterior (o portão da rua) para o interior (o coração). O poema estrutura esse movimento para revelar como a linguagem desempenha um papel central no processo de subjetivação, configurando tanto a identidade quanto às

relações interpessoais em um sistema social que regula marcadores como gênero e pessoa.

O verso "do portão da rua acertou" introduz a ideia de distância, tanto física quanto simbólica, entre a "mulher da dengue" e o sujeito lírico. Essa distância é significativa porque remete à ideia de que o reconhecimento ocorre a partir de um olhar externo, de alguém que não compartilha da mesma experiência subjetiva do sujeito lírico, mas que, mesmo assim, valida sua identidade. Como Michel Foucault (1971) aponta, "o discurso funciona como um sistema de controle, de seleção e de redistribuição do que pode ser dito e do que é considerado verdadeiro" (FOUCAULT, 1971, p. 8). Nesse caso, o "acertou" sugere que, apesar das normas que regulam o uso da linguagem, o discurso proferido pela mulher da dengue é configurado como um momento de correspondência com a identidade do sujeito poético.

Nos versos seguintes, "o artigo / o gênero a pessoa", a estrutura enumerativa sublinha a importância de elementos linguísticos específicos na configuração do reconhecimento. O artigo, como elemento gramatical, é a primeira marcação de gênero na frase proferida pela mulher da dengue, operando como um sinal imediato de validação. Segundo Jacques Derrida (1976), "a linguagem, em sua materialidade, molda o pensamento e constitui a realidade social" (DERRIDA, 1976, p. 50). O artigo "o", nesse contexto, não é apenas um marcador linguístico, mas uma manifestação concreta da existência de um sujeito transmasculino dentro de um sistema discursivo frequentemente estruturado para invisibilizá-lo.

O reconhecimento do gênero é o passo seguinte na progressão do poema. O verso "o gênero a pessoa" conecta a dimensão gramatical à dimensão subjetiva, sugerindo que o gênero, ao ser corretamente identificado, valida a integridade da "pessoa". Essa construção revela a íntima relação entre linguagem e identidade, conforme explorado por Judith Butler (1990), que argumenta que "o gênero é produzido por meio de atos discursivos que reiteram ou rompem com as normas culturais" (BUTLER, 1990, p. 25). No poema, o reconhecimento do gênero implica não apenas uma aceitação social, mas também uma reinscrição do sujeito em um campo de inteligibilidade social.

O verso final, "o coração", desloca a atenção para a dimensão subjetiva e emocional do reconhecimento. A progressão "artigo", "gênero", "pessoa" culmina no impacto interno, demonstrando como a linguagem pode atravessar camadas externas e alcançar a esfera mais íntima do sujeito lírico. Como propõe Sara Ahmed

(2004), "as emoções são orientadas para os outros e para os mundos que habitamos, funcionando como pontos de contato entre corpos e contextos" (AHMED, 2004, p. 10). O uso de "coração" no poema não é meramente figurativo, mas representa a concretude do impacto emocional de um ato discursivo que reconhece e valida a subjetividade do sujeito.

A ordenação dos elementos nesse conjunto de versos também indica um movimento do externo ao interno: da interação pública, no "portão da rua", ao íntimo e subjetivo "coração". Essa construção reflete como as interações linguísticas cotidianas, mesmo aparentemente simples, podem mediar relações profundas entre os corpos e o mundo. Como Adriana Cavarero (2005) discute, "a voz, ao ser direcionada ao outro, carrega a singularidade daquele que fala e daquele que escuta, operando como um campo de encontro entre subjetividades" (CAVARERO, 2005, p. 14). No poema, essa relação é mediada pela linguagem, que atua como um ponto de articulação entre reconhecimento social e validação subjetiva.

Ao finalizar o poema, Thales Moura balança a expectativa da interação uma vez criada. Ao escrever "o moço já veio me atender", ele articula uma enunciação direta que evidencia como a linguagem opera como um instrumento de reconhecimento. A frase, atribuída à "mulher da dengue", consolida o gênero do sujeito lírico por meio de uma identificação verbal que o posiciona como "moço". Essa construção destaca o impacto do discurso no processo de subjetivação e reinscrição de identidades, especialmente aquelas que não se conformam às normas cisheteronormativas. O uso do artigo definido masculino "o" e do substantivo "moço" é central para o funcionamento linguístico do verso. Esses elementos linguísticos desempenham uma validação discursiva que afeta diretamente o sujeito lírico. De acordo com Judith Butler (1993), "a linguagem não apenas descreve a realidade, mas também a produz, constituindo os sujeitos que nela habitam" (BUTLER, 1993, p. 13). No contexto do poema, a escolha do gênero masculino pelo emissor do discurso configura um momento em que o sujeito poético é legitimado dentro de um sistema discursivo que frequentemente invalida corpos transmasculines.

A construção "já veio me atender" reforça a ideia de um deslocamento do sujeito lírico em relação ao espaço. O verbo "veio" indica um movimento que não é apenas físico, mas também simbólico, aproximando o sujeito poético da esfera do reconhecimento. Essa proximidade é central para o funcionamento do verso, pois

demonstra que a interação entre os corpos envolvidos está mediada por uma linguagem que orienta e regula as dinâmicas de visibilidade e validação. Como afirma Erving Goffman (1959), "o reconhecimento é um elemento constitutivo das interações cotidianas, pois fornece ao indivíduo uma confirmação da posição que ocupa em relação aos outros" (GOFFMAN, 1959, p. 28). A frase "já veio me atender" funciona, assim, como uma confirmação de pertencimento que, ainda que transitória, reposiciona o sujeito lírico dentro do espaço social e discursivo. Além disso, o uso do substantivo "moço" carrega um marcador de masculinidade jovem, que adiciona uma camada de leitura à dinâmica do reconhecimento linguístico. A escolha desse termo, ao invés de outros como "homem", sugere um ponto de interseção entre a percepção de gênero e a construção social da idade. A palavra "moço" está carregada de conotações culturais que remetem à vitalidade, à acessibilidade e à possibilidade de pertencimento em espaços onde a transmasculinidade muitas vezes é colocada em questão. Jacques Rancière (1995), aponta que "a linguagem opera como um espaço de disputa em que os significados são negociados e, frequentemente, reconfigurados em interações que questionam as hierarquias preestabelecidas" (RANCIÈRE, 1995, p. 52). Nesse caso, o uso de "moço" opera como uma reconfiguração momentânea da posição discursiva do sujeito poético dentro de um sistema que tradicionalmente tenta excluir ou marginalizar essas identidades.

O tom coloquial da frase também merece atenção, pois insere o poema em um registro cotidiano que dialoga diretamente com práticas discursivas informais e espontâneas. A exclamativa utilizada sugere uma combinação de surpresa e afirmação por parte da mulher da dengue, indicando que o reconhecimento não é uma ação premeditada, mas ocorre no fluxo natural da interação. Essa naturalidade, no entanto, não reduz o impacto do verso, pois demonstra como o reconhecimento discursivo emerge em espaços ordinários. Segundo Henri Lefebvre (1991), "é no cotidiano que as dinâmicas de poder e subjetivação se tornam mais evidentes, justamente porque são naturalizadas" (LEFEBVRE, 1991, p. 89). Assim, o verso exemplifica como práticas discursivas cotidianas podem atuar como dispositivos de reconhecimento e, ao mesmo tempo, de reinscrição de subjetividades. A frase não se limita a descrever uma interação, mas também posiciona o sujeito lírico dentro de uma estrutura de significados em que o corpo transmasculino, frequentemente invisibilizado, é reconhecido e validado. Como afirma Adriana Cavarero (2005), "o

discurso tem a capacidade de inscrever a singularidade do corpo na esfera pública, permitindo que ele seja percebido e compreendido em sua especificidade" (CAVARERO, 2005, p. 19). O reconhecimento do sujeito lírico como "moço", nesse caso, é mediado por uma linguagem que articula a relação entre corpo, identidade e percepção social, consolidando o impacto da interação no processo de subjetivação, o efeito do significado do olhar do outro.

#### 4.3 O DESEJO RESPIRA NA SUPERFÍCIE DAS COISAS

A escrita de Thales Gabriel Moura, em **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021), constrói um diálogo sobre a relação entre o corpo transmasculino e o mundo, elaborando uma narrativa visual e subjetiva em que a escrita de si se torna mecanismo de pós-existência. Quando falamos acerca da elaboração visual subjetiva por meio da poética, é possível identificar estratégias narrativas que caminham de acordo com a intenção do autor, como quem diz que o seu olhar sob o mundo é também uma perspectiva possível.

##### O DESEJO RESPIRA NA SUPERFÍCIE DAS COISAS

a liberdade  
de um corpo  
habita uma palavra  
chamada pássaro  
& as asas de um voo  
são mergulhos  
para dentro de nós  
mesmo em baixas velocidades  
planar rente ao chão  
mas não tocar jamais  
os pés em pedregulhos  
o raso é caminho sem volta  
acostumar-se ao  
fundo da sala  
preencher o fundo das fotos  
se encontrar no fundo do poço  
o desejo respira na  
superfície das coisas  
mesmo depois de muito afundar  
um corpo transborda.

Quando Thales Moura constrói a sua narrativa, determinados poemas podem ser inseridos de forma a enfatizar a relação corpo-linguagem que é criada no processo de transição. Ao analisar de forma direcionada o poema, desde o seu

início, os versos "a liberdade / de um corpo / habita uma palavra" apresentam uma construção que associa diretamente o corpo à linguagem, indicando que a liberdade não se dá exclusivamente no campo físico ou material, mas encontra na palavra um lugar de existência. A ideia de que a palavra é o espaço habitado pela liberdade de um corpo insere a linguagem como mediadora entre a subjetividade e o mundo, evidenciando o papel do discurso na construção e legitimação das identidades.

O uso do verbo "habitar" sugere também que a liberdade do corpo não é algo intrínseco ou natural, mas mediado por um espaço de representação, neste caso, a palavra. Isso reflete uma relação dialética "corpo-linguística", na qual a existência corporal é reconhecida e ressignificada por meio da linguagem. Como argumenta Judith Butler (1993), "o corpo não existe fora das estruturas discursivas que o tornam inteligível; é a linguagem que configura e delimita a materialidade do corpo" (BUTLER, 1993, p. 12). Através disso, é possível perceber como o verso, por si, indica que a liberdade do corpo depende da palavra para ser articulada e legitimada no campo social. A conexão entre corpo e palavra neste verso também implica que a experiência da liberdade está ancorada em processos de significação. A palavra, ao ser habitada pelo corpo, se torna um espaço simbólico que ultrapassa o físico, permitindo que a subjetividade se expresse e se reinscreva.

Conforme Michel Foucault (1971) discute, "o discurso não é apenas o que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual, e pelo que, se luta" (FOUCAULT, 1971, p. 10). No poema, a palavra não é apenas um meio de comunicação, mas um espaço onde as disputas por liberdade e reconhecimento se realizam. Por outro lado, o termo "liberdade", ao ser associado ao corpo, aponta para uma construção que não se limita a uma ausência de restrições, mas que é constituída pela possibilidade de expressão dentro de um sistema discursivo. Essa relação entre liberdade e linguagem pode ser lida à luz das discussões de Paul Ricoeur (1990), quando o autor afirma que "a linguagem é o lugar onde o sujeito se torna outro e, nesse ato, se encontra" (RICOEUR, 1990, p. 37). Assim, a liberdade do corpo, ao habitar uma palavra, é também um processo de mediação e encontro entre o eu e o outro, entre a subjetividade e as estruturas que a moldam.

Para corpos transmasculinos, essa relação adquire uma dimensão política e social, já que a palavra pode funcionar como uma forma de validação ou até mesmo exclusão. Como Homi Bhabha (1994) propõe, "a articulação discursiva é o que permite aos sujeitos à margem do sistema hegemônico renegociar sua posição e

ressignificar sua identidade" (BHABHA, 1994, p. 56). No contexto do poema, o corpo habita a palavra não apenas como uma expressão de liberdade, mas como uma forma de se inscrever em um campo discursivo que historicamente o tenta regular.

A metáfora do pássaro funciona como um símbolo que associa a liberdade do corpo à ideia de movimento, elevação e transcendência. Ao mesmo tempo, o uso da palavra "pássaro" indica que a liberdade do corpo está vinculada a um espaço linguístico específico, no qual a linguagem serve como mediadora de significados e possibilidades. Jacques Derrida (1991), argumenta que "a palavra não apenas designa, mas constitui um lugar onde o significado se torna possível, carregando consigo as marcas de sua historicidade" (DERRIDA, 1991, p. 45). Aqui, o pássaro, enquanto palavra habitada, torna-se um espaço discursivo que articula o desejo de liberdade do sujeito. Constrói-se, então, a ideia de voo, introduzida nos versos seguintes, "& as asas de um voo / são mergulhos / para dentro de nós", que conectam o movimento externo à introspecção. O voo, tradicionalmente associado à liberdade e ao deslocamento físico, é ressignificado como um "mergulho" para o interior do sujeito. Essa inversão entre elevação e profundidade sugere que o movimento de liberdade não é apenas uma busca por um espaço externo, mas também um processo de retorno a si mesmo. Maurice Merleau-Ponty (1994), afirma que "o corpo é o lugar onde o mundo e o eu se encontram, onde a experiência do exterior é inseparável da vivência do interior" (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 147).

O conceito de mergulhar para dentro de si também reforça a ideia de que a liberdade, mesmo sendo mediada pela palavra e pelo mundo externo, encontra seu espaço último na subjetividade. O mergulho sugere uma ação deliberada de explorar camadas internas, onde a experiência do corpo não é apenas física, mas introspectiva e relacional. A relação entre o corpo e a palavra, expressa no poema, ecoa as discussões de Paul Ricoeur (1981), quando afirma que "a metáfora não é apenas um deslocamento semântico, mas um instrumento para descobrir novos mundos possíveis no interior do sujeito" (RICOEUR, 1981, p. 25). A metáfora do voo e do mergulho, nesse sentido, não se limita ao campo imagético, mas opera como uma articulação simbólica que conecta o movimento externo ao processo de subjetivação.

Thales Gabriel Moura desenha movimentos durante todo o poema, partindo da experiência do sujeito no mundo exterior e o reflexo de tal experiência dentro da sua subjetivação. Quando o autor afirma que existem voos "mesmo em baixas

velocidades”, introduz uma reflexão sobre a desaceleração como parte do movimento. A liberdade, representada pelo voo, não é necessariamente marcada por rapidez ou altitude, mas por um movimento contínuo e deliberado que mantém o corpo em proximidade com o chão. Yi-Fu Tuan (1985) discute que "o ritmo lento de deslocamento intensifica a relação entre o corpo e o espaço, permitindo que a percepção seja mais consciente e detalhada" (TUAN, 1985, p. 93). Os próximos versos reforçam a tensão entre a proximidade com a superfície e a recusa de contato direto com o que pode ser interpretado como obstáculos ou resistências concretas. A ação de "planar" implica um deslocamento sustentado e leve, que evita o peso do contato físico com os "pedregulhos". Essa imagem, nesse poema, pode ser lida como uma metáfora da tentativa de navegar por terrenos difíceis sem se deixar ferir. Segundo Edward Casey (1993), "habitar o espaço envolve tanto o contato com o terreno quanto a manutenção de uma relação que não absorva o sujeito totalmente no peso das circunstâncias" (CASEY, 1993, p. 32). Há, então, a construção de um ritmo que indica um equilíbrio entre a relação com o mundo material e a preservação de um movimento contínuo. Há também a recusa de um contato direto com a dureza ou aspereza representada pelos pedregulhos. Esses elementos figuram como obstáculos que podem interromper o movimento ou provocar danos, mas a escolha de evitá-los ressalta uma resistência ao peso das dificuldades. Gaston Bachelard (1994) argumenta que "o movimento poético frequentemente se dá por uma negação do contato direto com o mundo material, favorecendo uma leveza que permite ao sujeito escapar da dureza do real" (BACHELARD, 1994, p. 127). Seria, então, uma estratégia de preservação.

Nesse poema, Thales Gabriel desenvolve uma construção poética que problematiza as dinâmicas de superficialidade e profundidade, articulando-as às experiências de marginalização, apagamento e introspecção. A sequência seguinte trabalha com diferentes metáforas espaciais que, em conjunto, revelam a complexidade de navegar por posições periféricas ou marginais em um mundo regido por normas estruturais. Quando diz que "o raso é caminho sem volta", apresenta o "raso" como uma dimensão superficial, cuja permanência representa um risco. A metáfora sugere que o raso, por mais seguro ou acessível que pareça, implica um estado de estagnação ou impossibilidade de retorno. O uso do verbo "é" confere caráter definitivo a essa afirmação, indicando que a superficialidade não é apenas transitória, mas pode se tornar uma condição irreversível. Henri Lefebvre

(1991) discute como os espaços superficiais e não explorados aprofundam as desigualdades, afirmando que "a superficialidade é frequentemente um reflexo das estruturas de poder que organizam o espaço de forma a manter corpos dissidentes à margem" (LEFEBVRE, 1991, p. 85). Aqui, o "raso" é simbolicamente associado a um estado em que a complexidade da existência não encontra espaço para se manifestar. Os versos seguintes deslocam a metáfora para o espaço do "fundo", articulando a posição de marginalização e apagamento que o sujeito lírico ocupa.

O "fundo da sala" remete a um lugar de invisibilidade ou exclusão, frequentemente associado à posição de quem é relegado às bordas das relações sociais e simbólicas. Essa construção está alinhada com as reflexões de Erving Goffman (1963), que destaca como as dinâmicas de exclusão posicionam certos corpos "à distância, onde não podem interferir na normatividade central do espaço social" (GOFFMAN, 1963, p. 25). Já o "fundo das fotos" introduz uma dimensão visual, conectando a metáfora da marginalização à ideia de representação e memória. Estar no "fundo das fotos" remete à posição secundária ou invisível dentro do registro coletivo, reforçando a ideia de que corpos dissidentes são frequentemente apagados ou relegados a papéis periféricos. John Berger (1972), observa que "a posição ocupada pelo sujeito em uma imagem reflete não apenas sua relação com o espaço, mas também com as dinâmicas de poder que organizam a visibilidade" (BERGER, 1972, p. 38). Nessa linha de construção discursiva, "o fundo do poço" fecha a construção com uma imagem que intensifica a metáfora do fundo, fazendo-nos perceber no poema um estado de isolamento ou reclusão. O "fundo do poço" é um espaço simbólico que pode remeter à experiência de estar aprisionado ou de estar em um ponto de ruptura. Contudo, o uso do verbo "se encontrar" desloca a interpretação, sugerindo que esse fundo, embora associado a uma condição limite, é também um lugar de confrontação consigo mesmo. Assim, como argumenta Maurice Merleau-Ponty (1994), "o fundo, como lugar de encontro com o eu, permite uma reorientação da existência, mesmo quando associado a situações de limite" (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 182). Nesse contexto, o "fundo do poço" é simultaneamente um espaço de opressão e de introspecção, onde o sujeito tem também a possibilidade de reavaliar sua posição em relação ao mundo.

A ideia de que o desejo "respira" o posiciona como algo dinâmico e presente, conectado às dimensões exteriores do mundo, as "superfícies". Essa construção desloca o desejo de uma concepção profunda e interiorizada,

frequentemente associada ao inconsciente, para um espaço acessível e tangível, as "coisas". Esse deslocamento propõe uma releitura da dinâmica entre o sujeito e o mundo, sugerindo que o desejo não é algo oculto, mas manifestado nas interações e nas formas externas. A escolha do verbo "respirar" associa o desejo a uma ação contínua e vital, comparável à respiração, que conecta o interior do corpo ao exterior do ambiente. Foucault (1976), aponta que "o desejo é uma força que atravessa corpos e práticas, manifestando-se nas relações com o mundo e nos espaços que se habita" (FOUCAULT, 1976, p. 84). Entende-se que desejo não está oculto, mas respira, ou seja, encontra-se em constante troca com o que está na superfície, tornando-se uma presença ativa na experiência cotidiana.

A expressão "superfície das coisas" associa o desejo ao campo do tangível e do visível. As "coisas", nesse contexto, podem ser lidas como objetos ou elementos do mundo material com os quais o sujeito interage, sugerindo que o desejo não se restringe ao campo das abstrações, mas emerge nas relações entre sujeito e objeto. Essa concepção dialoga com a noção de fenomenologia, especialmente quando observamos à luz dos pensamentos de Maurice Merleau-Ponty (1994), que afirma que "o mundo das coisas é também o mundo das relações, e o sentido emerge na interface entre o corpo e os objetos que ele percebe e toca" (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 204). O uso de "superfície" também traz implicações sobre o posicionamento do desejo em um espaço intermediário entre o interno e o externo. A superfície, como interface, é o lugar onde ocorrem os encontros, os atritos e as interações entre o sujeito e o mundo. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), "a superfície é onde os fluxos de desejo se inscrevem e se deslocam, permitindo novas possibilidades de relação e produção" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 129). Aqui, a superfície das coisas se torna, portanto, o espaço onde o desejo é manifestado e se torna perceptível, rompendo com a ideia de que ele está confinado às profundezas do inconsciente.

A perspectiva estruturada na narrativa do autor se opõe a uma concepção hierárquica que privilegia o profundo como mais significativo, deslocando a atenção para as camadas externas, onde o sujeito interage com o mundo. Gaston Bachelard (1978) propõe que "a superfície é o lugar do encontro entre o interior e o exterior, onde as experiências do sujeito se inscrevem no mundo material" (BACHELARD, 1978, p. 92). O desejo passa, então, a ser entendido como algo ativo e imanente, que se manifesta no espaço tangível.

O verso final do poema sintetiza as experiências do autor, articulando a imagem do afundamento como um processo necessário para que o corpo ultrapasse seus próprios limites. O "afundar" aqui não é descrito como uma derrota, mas como parte de um percurso que conduz ao transbordamento — um movimento que ultrapassa contenções, tanto físicas quanto simbólicas. Esse transbordamento evidencia a capacidade do corpo de exceder as barreiras impostas pelo sistema normativo e pelas próprias condições materiais.

Transbordar, de forma analítica, introduz por si a ideia de excedência e fluidez. No poema, aponta para o corpo que é capaz de romper os limites que tentam contê-lo. O prefixo "trans-", ao mesmo tempo que se conecta aos conceitos de transgressão e transformação, carrega também uma referência à transgeneridade, elaborando uma dimensão discursiva em que o corpo transmasculino ultrapassa as normas cisheteronormativas que tentam regulá-lo. Como Paul B. Preciado (2018) discute, "o corpo trans é uma plataforma de produção política, uma superfície de inscrição onde a resistência se torna possível" (PRECIADO, 2018, p. 77). O transbordamento também implica que o corpo não se limita à materialidade ou à normatividade, mas se expande para além de seus contornos físicos. Michel de Certeau (1994) propõe que "os corpos são espaços de resistência, pois continuamente excedem as formas impostas a eles, criando novos modos de habitar o mundo" (CERTEAU, 1994, p. 48). Nesse sentido, o corpo que transborda é a afirmação da existência que atravessa as estruturas limitadoras do espaço social e discursivo.

A escolha de finalizar o poema com o verbo no presente do indicativo, "transborda", confere uma atemporalidade ao movimento descrito. Esse transbordamento não é um evento único ou conclusivo, mas um processo contínuo que reitera a capacidade do corpo de se reconfigurar e de desafiar os sistemas que o tentam conter. Como Butler (2004) argumenta, "os corpos que excedem as normas impõem uma reavaliação das próprias estruturas que tentam delimitá-los, criando possibilidades que ultrapassam o que era anteriormente concebível" (BUTLER, 2004, p. 29). O transbordamento, nesse contexto, reafirma a dinâmica do corpo trans enquanto estratégia de deslocamento e reconstituição de subjetividades.

A transgeneridade, enquanto estratégia discursiva, permeia todo o poema de Thales Gabriel Moura, estabelecendo o corpo não como um dado fixo ou essencial, mas como um lugar de produção contínua de significado e resistência.

Homi Bhabha (1994) discute, que "os espaços liminares onde os sujeitos dissidentes habitam criam novas possibilidades de articulação cultural, reconfigurando as margens como zonas de potência" (BHABHA, 1994, p. 58). O poema, ao trabalhar essas zonas liminares entre corpo, desejo e linguagem, insere-se na tradição da poesia transmasculina como um campo de elaboração visual e subjetiva que desafia estruturas normativas, ao mesmo passo que agencia a liberdade desses corpos.

#### 4.4 O TOURO, O HOMEM, LABIRINTO

##### O TOURO, O HOMEM, LABIRINTO

um corpo não está dado a priori  
e o espelho pode sempre se enganar  
se conhecer foi como estilhaçar  
buscar em cada caco balizar a sorte

ser o touro, o homem, labirinto...  
sim, flagelar o monstro é chocar uma máquina contra  
o próprio corpo  
pois, quando alguns gestos antecipam fissuras  
espirais de silêncio violentam sentidos

Imagens ludibriam e nos cegam por menores e  
indefesas que sejam como míseros animais que raste-  
jam no chão  
ser homem ou quiçá mero capricho divino

minotauro , os cascos irritados feito castanholas, não  
espera o abate  
e no compasso do coração de Teseu, dedilha o bar-  
bante da certeza  
a criar o fatídico acorde final: sou a mais terrível e fas-  
cinante fraude.

O desenrolar da escrita de Thales Gabriel Moura apresenta não apenas discussões sobre gênero, identidade e subjetividade, como também um repertório referencial que atrela tais discursos às possibilidades de enxergar outras existências. No poema, "O touro, o homem, labirinto", o autor estabelece, desde o título, uma tríade simbólica que articula conceitos centrais para a discussão de identidade, subjetividade e espaço. A escolha dos termos e a relação entre eles criam uma tensão que será explorada ao longo do poema, trazendo à tona a complexidade da construção identitária e das dinâmicas de enfrentamento entre corpo e cultura.

Além disso, a estrutura do título, com a presença do artigo definido "o" apenas em "touro" e "homem", mas ausente em "labirinto", reflete uma hierarquia ou

distinção que direciona o significado das imagens. A repetição do artigo definido "o" em "touro" e "homem" marca uma relação de especificidade e materialidade para esses dois elementos. O "touro" carrega uma dimensão mitológica evidente, remetendo à figura do Minotauro, símbolo de força, selvageria e alteridade. Por outro lado, "homem" evoca o sujeito racional, culturalmente associado à humanidade e à civilização. Esses dois termos, marcados pela presença do artigo, são apresentados como categorias que coexistem e, ao mesmo tempo, se opõem. Como observa Donna Haraway (1991), "as dualidades homem/animal, cultura/natureza são construções simbólicas que organizam as hierarquias do pensamento ocidental" (HARAWAY, 1991, p. 153). A ausência do artigo definido em "labirinto" diferencia este elemento dos anteriores, deslocando-o para uma dimensão simbólica mais abstrata. Enquanto o touro e o homem remetem a figuras específicas e concretas, o labirinto é um espaço, uma construção que, por definição, é fluida e indefinida. O "labirinto", ao não receber o artigo, sugere uma indeterminação que contrasta com as identidades fixas do touro e do homem. Essa ausência também pode ser interpretada como uma escolha que desestabiliza a relação hierárquica entre os três termos, indicando que o labirinto não pertence à mesma ordem de significado, mas atua como o espaço onde o touro e o homem se encontram e se transformam. Como argumenta Michel Foucault (1970), "o espaço simbólico é o lugar onde as categorias de identidade se dissolvem, permitindo que novas formas de significação emergjam" (FOUCAULT, 1970, p. 89). Isso faz com que o labirinto não seja apenas um espaço físico, mas também um campo de possibilidades e negociações identitárias.

A articulação entre os três elementos do título — touro, homem e labirinto — estabelece uma relação que pode ser lida como uma metáfora para a condição do corpo transmasculino no contexto cultural e discursivo. O touro, enquanto símbolo de alteridade e força bruta, pode ser associado à percepção externa e normatizada dos corpos trans enquanto "monstruosos" ou fora da norma. O homem, por outro lado, representa a tentativa de inscrição desses corpos em uma categoria social que, embora desejada, é também regulada por normas cisheteronormativas. O labirinto, por sua vez, é o espaço onde esses conflitos se desenrolam — um lugar de fragmentação e reconstrução. Essa tríade reflete o que Homi Bhabha (1994), descreve como "o espaço liminar, onde as identidades são desconstruídas e renegociadas continuamente" (BHABHA, 1994, p. 56).

A partir do título do poema, é possível perceber que a proposta do autor, ao organizar os três termos dessa maneira, sugere uma identidade composta por forças em constante tensão: a animalidade e a humanidade são colocadas em confronto dentro de um espaço simbólico que não oferece saídas claras. A escolha de incluir o artigo apenas em "touro" e "homem" pode reforçar a especificidade dessas duas figuras enquanto sujeitos em conflito, enquanto o "labirinto" permanece como um espaço que não é delimitado, mas que configura o campo de disputa entre esses dois polos. Essa configuração reverbera na concepção de corpos transmasculinos como espaços de negociação visual e subjetiva, em consonância ao pensamento de Judith Butler (2004), quando afirma que "os corpos que não se enquadram nas normas binárias são, ao mesmo tempo, lugares de resistência e de reconfiguração do discurso que tenta defini-los" (BUTLER, 2004, p. 219).

O verso inicial do poema estabelece que o corpo não é uma entidade fixa ou pré-definida, mas algo que se constrói ao longo do tempo, em diálogo com estruturas discursivas e sociais. Essa visão problematiza a ideia de que o corpo possui uma essência ou verdade natural e se alinha a Judith Butler (1993) quando argumenta que "os corpos são continuamente produzidos dentro de um conjunto de normas que os regulam e os tornam inteligíveis" (BUTLER, 1993, p. 13). A pensar transmasculinidade, essa construção direciona o discurso sobre o corpo não ser apenas biológico, mas um espaço de negociação simbólica e cultural, onde identidades são inscritas, questionadas e transformadas. O poema, então, introduz a metáfora do espelho como mediador da autopercepção, mas, ao mesmo tempo, como um dispositivo falível. Essa tensão entre aparência e identidade remete à teoria do estágio do espelho, discutida por Jacques Lacan (1998), onde afirma que "o reflexo no espelho fornece ao sujeito uma imagem idealizada de si, mas essa imagem é sempre alienante, pois nunca coincide com a experiência do corpo real" (LACAN, 1998, p. 96). O espelho, ao "se enganar", aponta para a possibilidade de que a imagem refletida não corresponda à experiência subjetiva do corpo.

Quando Homi Bhabha (1994) argumenta que "a identidade é formada no espaço liminar, onde a desconstrução das imagens fixas abre espaço para novas articulações do eu" (BHABHA, 1994, p. 55), ele atravessa o que Thales Gabriel faz ao utilizar o estilhaçamento como uma metáfora para o processo de autoconhecimento, destacando a fragmentação como parte intrínseca desse percurso. O verbo "estilhaçar" sugere que o conhecimento de si não é linear ou

harmônico, mas envolve a ruptura e a desconstrução de imagens preexistentes. Nesse sentido, não é apenas uma destruição, mas um movimento que possibilita a reconfiguração da subjetividade em novos termos. O autor traz signos linguísticos na primeira estrofe que determinam o caminho que o poema seguirá. A palavra "caco", aqui, é entendida enquanto restos ou fragmentos do espelho estilhaçado, enquanto "balizar a sorte" indica a tentativa de encontrar direções ou estabelecer sentidos a partir do que foi fragmentado. Quando Haraway (1991) afirma que "a identidade nunca é um todo unificado, mas é composta de partes que foram separadas e remontadas, criando uma nova forma de ser" (HARAWAY, 1991, p. 154), reflete a experiência de sujeitos transmasculinos, que enfrentam a necessidade de ressignificar tanto o corpo quanto as narrativas que os circundam.

A segunda estrofe do poema aborda o confronto do sujeito com sua própria fragmentação, utilizando imagens que exploram força, conflito e ruptura. A tríade "touro", "homem" e "labirinto" é retomada do título, aprofundando a conexão entre identidade, animalidade, racionalidade e o espaço simbólico onde essas tensões se desenrolam. A repetição do título do poema para iniciar a segunda estrofe reafirma a coexistência dessas três dimensões em um mesmo sujeito. Ao reunir as figuras do touro (força e alteridade), do homem (racionalidade e humanidade) e do labirinto (confusão e introspecção), o poema sugere que o sujeito lírico habita um espaço de multiplicidade. Em sequência, o autor explora o conflito, associando o "monstro" a uma parte de si mesmo que deve ser confrontada. O "monstro" pode ser interpretado como uma representação daquilo que a sociedade normatiza como desvio ou anomalia, o que, no contexto das transmasculinidades, pode incluir a percepção do corpo como um espaço de alteridade. Ao utilizar a metáfora da "máquina", o poema sugere que o confronto com esse "monstro" é também um processo mecanizado e doloroso, que transforma o corpo em um campo de disputa. Paul Virilio (1993), afirma que "o corpo moderno é atravessado pela máquina, tanto literal quanto metaforicamente, como parte de um sistema de controle e produção que o regula e o aliena" (VIRILIO, 1993, p. 19). No poema, o choque contra o próprio corpo ilustra a tensão entre a normatização e a resistência, que produz tanto rupturas quanto reconstruções.

No verso "pois, quando alguns gestos antecipam fissuras", a ideia de "fissuras" permite a compreensão da fragilidade estrutural que precede o colapso ou a transformação. Esses gestos, ao anteciparem as fissuras, indicam uma

consciência de que a ruptura é inevitável e parte do processo de subjetivação. Essa relação entre gestos e fissuras pode ser lida em diálogo com Henri Lefebvre (1991), ao destacar que "o espaço é produzido por ações que carregam em si as contradições que o sustentam, e a ruptura é o momento em que essas contradições se tornam visíveis" (LEFEBVRE, 1991, p. 41). No poema, os gestos que preveem as fissuras possibilitam a percepção do sujeito sobre o caráter de sua identidade, algo que está sempre em processo de colapso e renovação.

Outros signos são explorados de forma a direcionar o poema para reflexão do corpo enquanto lugar de disputa. O verso "espirais de silêncio violentam sentidos" apresenta o silêncio como algo que, em vez de pacificar, desestabiliza. As "espirais" indicam um movimento repetitivo e cumulativo que amplifica a violência exercida sobre os sentidos, isto é, sobre as formas de perceber e interpretar o mundo. Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (1985) argumentam que "o silêncio imposto é uma das formas mais profundas de dominação discursiva, pois restringe a possibilidade de articular resistências" (LACLAU; MOUFFE, 1985, p. 113). Nesse caso, o silêncio pode ser entendido como o resultado de um processo de marginalização que retira a voz e a agência do sujeito, onde o poema coloca o silêncio não como ausência, mas como força opressiva que distorce e reprime os sentidos.

O poema desenvolve um questionamento sobre as formas de percepção e os mecanismos que constituem e distorcem a identidade. Ao propor imagens que cegam, o poema aborda a tensão entre aparência e essência, refletindo sobre a visão, enquanto mediadora da experiência, e como pode ser manipulada ou insuficiente para capturar o real. O texto em questão, então, explora a fragilidade das imagens enquanto representações da realidade. Mesmo as imagens "menores" e "indefesas" possuem a capacidade de enganar, destacando que a visão e as representações visuais não garantem acesso direto à verdade. Essa problemática remete às discussões de Martin Jay (1994), onde o autor afirma que "a visão é frequentemente privilegiada como o sentido mais confiável, mas é também aquele mais suscetível à manipulação e à ideologia" (JAY, 1994, p. 82). Faz-se necessário observar, então, a forma como as imagens são apresentadas como forças ativas que moldam e limitam a forma como o sujeito se percebe e é percebido, questionando a confiabilidade da visão como ferramenta de autoconhecimento.

Nesse poema, Thales Moura retoma o título da obra como parte fundamental da compreensão do que pretende nos dizer, que conecta as imagens

enganosas à ideia de fragilidade e humilhação. A comparação com "miseros animais" reforça a posição de vulnerabilidade do sujeito diante das representações que o circundam, enquanto "rastejam no chão" cria uma conexão com a materialidade e a marginalização. A utilização de animais em uma posição subalterna reflete dinâmicas de desumanização que podem ser associadas a corpos transmasculinos ou dissidentes. Como argumenta Giorgio Agamben (2002), "a fronteira entre o humano e o animal é constantemente manipulada para legitimar formas de exclusão e marginalização, rebaixando certos corpos à condição de desprovidos de agência" (AGAMBEN, 2002, p. 23). Também por isso, o poema articula a relação entre imagem e desumanização como um processo que afeta diretamente a subjetividade do sujeito lírico.

Há, então, uma reflexão proposta sobre a construção da masculinidade enquanto categoria cultural e discursiva. Ao perguntar se ser homem é um "capricho divino", o poema subverte a ideia de que a masculinidade é uma essência natural ou divina, sugerindo que ela é contingente e arbitrária. A escolha do termo "capricho" enfatiza essa arbitrariedade, deslocando a masculinidade de uma posição fixa para um espaço de questionamento. Raewyn Connell (1995), aponta que "as masculinidades não são universais ou atemporais, mas estão constantemente sendo negociadas dentro de estruturas sociais e históricas" (CONNELL, 1995, p. 45). O autor, com isso, constroi uma narrativa que também pode ser interpretada como uma crítica direta às narrativas religiosas e normativas que buscam legitimar a masculinidade enquanto algo dado e inquestionável.

O Minotauro, figura central na mitologia grega, é uma criatura híbrida, meio homem e meio touro, filho da união entre Pasífae, esposa do rei Minos de Creta, e um touro enviado pelo deus Poseidon. Essa origem híbrida, resultante de uma transgressão das fronteiras entre humano e animal, levou à sua marginalização, sendo confinado no labirinto construído por Dédalo. O labirinto, em si, simboliza tanto o espaço de exclusão quanto o de inescapabilidade, representando o confinamento de identidades que desafiam normas sociais e culturais. A figura do Minotauro é frequentemente associada à alteridade e à monstruosidade, funcionando como metáfora para aqueles que habitam espaços liminares na sociedade. Giorgio Agamben (2002) discute como figuras híbridas como o Minotauro operam na delimitação das fronteiras entre humano e não humano, afirmando que "o monstro é um limite vivo, a marca de uma exclusão que se torna visível"

(AGAMBEN, 2002, p. 27). Na mitologia, Teseu é enviado ao labirinto como parte de um ritual de sacrifício que garantia a submissão de Atenas a Creta, mas, com a ajuda do fio de Ariadne, consegue matar o Minotauro e escapar. Teseu é frequentemente interpretado como o arquétipo do herói civilizador, que derrota o monstro para restaurar a ordem. No entanto, o embate entre Teseu e o Minotauro também pode ser lido como uma tensão entre normas sociais e aquilo que elas tentam marginalizar. Homi Bhabha (1994), argumenta que "os sujeitos que ocupam posições liminares desafiam as narrativas dominantes, revelando as contradições internas que sustentam essas normas" (BHABHA, 1994, p. 55). O Minotauro, enquanto figura marginal, encarna essas contradições, desestabilizando os limites que separam o normal do monstruoso.

A metáfora do Minotauro encontra ressonâncias contemporâneas, especialmente no que diz respeito às experiências de pessoas transvestigêneres, que desafiam as normas de gênero binárias e são frequentemente vistas como "híbridas" ou "monstruosas". Nesse contexto, a marginalização do Minotauro no labirinto reflete as exclusões sociais impostas a corpos que não se conformam às expectativas normativas. Além disso, a figura do labirinto na mitologia grega é fundamental para compreender a tensão entre controle e autonomia. O labirinto não é apenas um espaço de confinamento, mas também um símbolo de complexidade e multiplicidade, onde as trajetórias não são lineares e os caminhos não oferecem certezas. Gaston Bachelard (1978) observa que "o labirinto é a metáfora do espaço interior, onde cada curva e bifurcação desafia a linearidade da razão" (BACHELARD, 1978, p. 82). Quando associado ao Minotauro, o labirinto reforça a ideia de que a identidade, especialmente em contextos transgressivos, não é fixa ou previsível, mas um processo contínuo de construção e desconstrução. Teseu e o Minotauro, portanto, simbolizam mais do que um simples embate entre herói e monstro. Eles articulam uma relação de interdependência, na qual o herói só se define em oposição ao monstro, e o monstro, por sua vez, só existe dentro do sistema que o marginaliza. A dualidade herói e monstro é deslocada na obra de Thales Gabriel Moura, que transforma o Minotauro em sujeito ativo, dotado de agência, ao invés de simples vítima do abate. Essa resignificação alinha-se ao que Donna Haraway (2008) descreve como "a potencialidade disruptiva do híbrido, que não apenas desafia categorias fixas, mas também cria novas possibilidades de existência" (HARAWAY, 2008, p. 110).

No poema, a referência ao Minotauro ressignifica essa figura mítica, deslocando-a de uma posição de alteridade para um espaço de subjetividade ativa. Ao transformar o Minotauro no sujeito da enunciação, o poema sugere que aquilo que é visto como "monstruoso" é, na verdade, o espaço onde as normas são questionadas e renegociadas. Ainda conforme Donna Haraway (2008), "o híbrido carrega consigo a possibilidade de transcender dicotomias rígidas, propondo novos modos de existência" (HARAWAY, 2008, p. 105). A relação entre Teseu e o Minotauro, no poema, também desafia a tradicional oposição entre herói e monstro, ao apresentar ambos como partes de um mesmo sistema narrativo e simbólico. O compasso do coração de Teseu e o dedilhar do barbante indicam uma interconexão rítmica entre os dois, sugerindo que o conflito não é apenas externo, mas interno, um diálogo entre forças opostas dentro do mesmo sujeito. Isso reforça a ideia de que o poema opera em um espaço de multiplicidade, onde o herói e o monstro não são identidades fixas, mas posições que se reconfiguram constantemente.

O verso "minotauro, os cascos irritados feito castanholas, não espera o abate" inicia a última estrofe com uma evocação à figura mitológica, apresentada em movimento, ativo, com "cascos irritados", o que indica resistência e insubmissão. A metáfora dos "cascos feito castanholas" conecta o movimento à música, conferindo ritmo e agência à figura. Gilles Deleuze (2007), discute como a repetição sonora pode criar um campo de intensidade e expressividade, afirmando que "o som repetitivo intensifica a presença do corpo no espaço, marcando-o como agente" (DELEUZE, 2007, p. 54). A referência ao "compasso do coração de Teseu" no verso seguinte conecta o mito ao movimento poético, sugerindo uma relação direta entre o Minotauro e Teseu, apresentados como partes de um mesmo sistema rítmico. O "compasso do coração" sugere uma interdependência, em que o Minotauro não apenas é condicionado pela presença de Teseu, mas também a provoca. Roland Barthes (1994) afirma que "os mitos organizam narrativas em torno de polos opostos, mas frequentemente revelam uma interconexão essencial entre eles" (BARTHES, 1994, p. 83). Aqui, o coração de Teseu é tanto o impulso que move o herói quanto o que o conecta ao seu oponente, o Minotauro.

Já a expressão "dedilha o barbante da certeza" invoca a imagem do fio de Ariadne, que no mito clássico é utilizado por Teseu para se orientar no labirinto. No poema, esse fio é "dedilhado", o que o transforma em um instrumento de produção sonora e narrativa. A escolha de "barbante da certeza" subverte o caráter funcional

do fio no mito, pois a certeza é posta em tensão com a incerteza gerada pelo próprio labirinto. Hannah Arendt (1958), propõe que "o fio narrativo, ao ser manipulado, não apenas organiza o espaço, mas também transforma a ação em discurso" (ARENDR, 1958, p. 119). O ato de dedilhar, nesse caso, é simultaneamente uma ação que guia e que constrói uma narrativa, ampliando a agência do Minotauro dentro da estrutura do poema.

No poema, o uso do termo "fatídico" indica a força do destino no mito, ao mesmo tempo que conecta a narrativa poética a uma produção artística, marcada pelo "acorde". Essa musicalidade presente na escolha da palavra reforça que o desfecho não é apenas uma imposição narrativa, mas uma construção ativa de quem participa do conflito. Como observa Edward Said (1975), "o fim de uma narrativa é menos uma conclusão e mais a cristalização de todas as suas tensões anteriores, organizadas em um momento de resolução" (SAID, 1975, p. 74). Assim, o acorde final não é apenas um encerramento, mas a manifestação plena das forças que guiaram o poema. A declaração "sou a mais terrível e fascinante fraude" articula a ideia de que a subjetividade, longe de ser essencial ou autêntica, é uma construção performativa que desafia a expectativa de unidade. Judith Butler (1997), ao tratar da performatividade do gênero, argumenta que "a performatividade não apenas reproduz normas, mas também subverte suas estruturas, revelando-as como construções contingentes" (BUTLER, 1997, p. 49). Aqui, a fraude não é uma negação da existência, mas a afirmação de que essa existência se dá enquanto construção complexa e negociada.

Thales Gabriel Moura, ao evocar essa figura em sua poesia, e Laerte Coutinho, em sua obra "*Labirinto*" (2014), ressignificam o Minotauro como um símbolo de resistência e questionamento das normas que o confinam. Sobre a exposição, Laerte afirmou que "o labirinto é o espaço onde me encontro e me perco, onde todas as possibilidades de ser se abrem, mas também onde os limites são impostos" (COUTINHO, 2014). A associação entre o Minotauro e o labirinto, portanto, não é apenas literal, mas discursiva, articulando um espaço de negociações identitárias.

EXPOSIÇÃO LABIRINTO. OCUPAÇÃO ITAÚ CULTURAL.



COUTINHO, 2014.

O poema pode, por si, ser analisado sob duas óticas: a de uma experiência transmasculina pré-transição, em que a fraude é se colocar no escopo da mulheridade, apesar da certeza de si; e a de uma experiência transmasculina pós-transição e sua relação com o Outro, sugerindo a exposição de si enquanto fraude por não cumprir com as expectativas sociais de sexo e gênero. Pensando a fraude enquanto signo determinante no poema, se pode realizar uma leitura à luz das narrativas bíblicas, que frequentemente associam o conceito de desvio da norma com pecado ou engano, justificado, muitas vezes, por versículos da própria antologia, como em “Não haverá traje de homem na mulher, e não vestirá o homem vestido de mulher; porque qualquer que faz isto, abominação é ao SENHOR teu Deus” (Deuteronômio 22:5, 2015, p. 342). Essa leitura e, por conseguinte, a fraude são, então, automaticamente compreendidas enquanto discursividade sobre gênero, performatividade e representação social.

A frase "sou a mais terrível e fascinante fraude" vem a ser, então, uma declaração sobre como a sociedade muitas vezes vê as pessoas transgêneras como uma farsa, como se estivessem enganando os outros ao viver uma identidade que não corresponde ao sexo atribuído ao nascimento. Moura (2020) parece reapropriar-se dessa noção, transformando o que poderia ser uma acusação em uma afirmação de complexidade e multiplicidade, desafiando a ideia de que a identidade deve ser fixa ou facilmente categorizada. Até porque “um corpo não está dado a priori” (MOURA, 2020).

## 5 ESCRIVIVÊNCIAS: A EXPLORAÇÃO DA REFERENCIALIDADE TRANSMASCULINA A PARTIR DA ESCRITA DE SI

Conceição Evaristo iniciou a construção do conceito de “escrevivência” durante a elaboração de sua dissertação de mestrado, como ela destacou em uma entrevista à *Revista PUCRS* em 2019. Nesse contexto, a autora desenvolveu um jogo de palavras entre escrever, viver, escrever-se vendo e escrever vendo-se, processo que originou o termo “escreviver”. A escrevivência emerge, assim, como um ato que é, ao mesmo tempo, intelectual e material, considerando a própria materialidade do texto literário como elemento central no processo criativo e na construção de significado. Para Evaristo (2017), “a escrevivência não é a história do outro, mas aquilo que vivemos e que emerge em nossa literatura como testemunho e resistência” (EVARISTO, 2017, p. 17). A autora afirma também a importância de uma produção literária que ultrapasse a ficção tradicional, posicionando a experiência enquanto centro de elaboração poética e política. Além disso, a estrutura discursiva das produções de Conceição Evaristo permeia as perspectivas decoloniais e interseccionais, pensando a valorização de vozes marginalizadas enquanto determinantes no processo de subversão de narrativas em prol da hegemonia. Sabe-se que a autora desenvolve esse conceito a partir dos parâmetros da racialidade e da mulheridade, a considerar a sua própria fala, ao dizer “termino meu relato dizendo que nossa escrevivência não era para adormecer a casa-grande, e sim para acordá-la de sonos injustos” (EVARISTO, 2019). A partir desse parâmetro, é possível compreender os espectros que também abraçam a possibilidade de escrevivência, a considerar dissidências outras que são também atravessadas pelo pacto hegemônico. Pensar corpos transvestigêneres, dissidentes sexuais e de gênero, deficientes físicos, motores e intelectuais, gordos, bem como racialidades que são apresentadas fora do eixo hegemônico, é perceber que a acepção da escrevivência parte da experiência de tais corpos com o mundo e como isso resvala na sua forma de identificar as projeções de futuro e passado, permitindo assim ser elaborado um espaço de referencialidade.

A escrevivência, no contexto transmasculino, não apenas registra as vivências desses corpos dissidentes, mas as reinscreve em um espaço simbólico de construção de subjetividades e referencialidades. O termo “referencialidade” faz alusão à construção de um ponto de referência, ou seja, a criação de narrativas que

permitem que sujeitos historicamente invisibilizados passem a existir em registros coletivos e culturais. Para sujeitos transmasculinos, cuja experiência muitas vezes se encontra à margem das representações sociais e literárias, a escrita emerge como um espaço onde a referencialidade é elaborada não apenas como memória, mas como possibilidade de articulação identitária. A articulação entre escrevivência e referencialidade no campo transmasculino não se limita ao registro de experiências, mas também intervém nas relações de poder que estruturam o espaço literário e simbólico. Narrar a si mesmo torna-se um gesto político, um ato que cria fissuras nas normas do dizer e do representar, ampliando o imaginário coletivo para incluir formas de existência que antes estavam fora de seu alcance. Tendo isso em vista, os poemas aqui analisados serão alinhados ao espectro da construção dessa referencialidade possível através da escrita autobiográfica, dentro de um plano poético desenvolvido por Thales Gabriel Moura em seu livro.

## 5.1 O HOMEM DE LATA DE OZ

### O HOMEM DE LATA DE OZ

honey,  
o existir  
enferruja  
a pele  
as palavras  
o caminho  
a vida inteira  
estivesses vivo  
teria desejo  
pulsaria o metal  
que o envolve  
sonharia em dueto  
mas o que quer  
é ser polido,  
perfeito.

O título do poema, "O Homem de Lata de Oz", remete diretamente ao personagem do clássico *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum (1900). Na obra original, o Homem de Lata é uma figura que busca um coração, acreditando que, sem ele, não pode experimentar sentimentos genuínos ou viver plenamente. Ele é introduzido como um lenhador transformado em lata devido a uma maldição, o que o deixou desprovido de seu corpo orgânico e, simbolicamente, de sua humanidade. Essa busca pelo coração se torna o motor de sua jornada, funcionando como uma

metáfora para a incompletude e o desejo de pertencimento. A escolha do título estabelece uma conexão entre o poema e a narrativa original, mas com uma ressignificação específica. A metáfora do "Homem de Lata" sugere um corpo endurecido, mecanizado, que protege mas também restringe o sujeito. A menção a "Oz" remete ao espaço fantástico onde as normas da realidade são questionadas e ressignificadas, um contexto que dialoga com experiências dissidentes, como as vivências transmasculinas. O título, ao evocar o Homem de Lata, abre espaço para refletir sobre a tensão entre materialidade e subjetividade, entre a proteção oferecida pelo metal e o vazio deixado pela ausência do coração.

Como aponta Donna Haraway (1991), "as figuras híbridas, que integram o orgânico e o mecânico, oferecem uma possibilidade disruptiva de repensar as fronteiras entre o humano e o pós-humano, entre o corpo e a máquina" (HARAWAY, 1991, p. 154). Além disso, o uso da palavra "homem" no título reforça a centralidade da masculinidade como ponto de reflexão no poema. O Homem de Lata, na narrativa de Baum, busca não apenas um coração, mas também reconhecimento e pertencimento, que, no poema de Moura, podem ser lidos como referências ao processo de construção da transmasculinidade. Esse espaço de ruptura com o mundo normativo, criado ao trazer Oz, permite que as personagens confrontem seus medos, desejos e limitações. Jacques Rancière (2005) argumenta que "o espaço da ficção opera como um deslocamento da ordem normativa, abrindo brechas para a reimaginação das subjetividades" (RANCIÈRE, 2005, p. 37), dialogando com a possibilidade de um espaço onde as normas que regulam os corpos e as identidades são suspensas.

O termo "honey" abre o poema com uma palavra que evoca intimidade, frequentemente utilizada em contextos afetivos, mas que aqui assume uma função de vocativo. A partir daí, o poema apresenta a experiência de viver como um processo marcado pelo desgaste, no qual a interação contínua com o tempo e com o ambiente deixa marcas irreversíveis na subjetividade e no corpo. Essa ideia articula a ferrugem como uma metáfora para os impactos das relações externas, sociais e temporais sobre a existência. No poema, a ferrugem não é apenas deterioração, mas o registro das condições que moldam a existência, evidenciando a conexão entre o sujeito e o mundo que o cerca. A materialidade sugerida pelo verbo "enferrujar" desloca o "existir" de uma noção abstrata para um plano concreto, enfatizando a corporeidade da experiência.

O Homem de Lata, ao representar um corpo que se define pela sua estrutura metálica, é, portanto, suscetível à ferrugem. A metáfora da ferrugem pode ser lida como a manifestação simbólica das limitações impostas à materialidade de seu corpo, mas também como um reflexo das condições que definem sua subjetividade. Nesse contexto, a ferrugem não é apenas resultado da passagem do tempo, mas também do ambiente que o sujeito ocupa e das relações que estabelece. Assim, o ato de "enferrujar" não é estático, mas um processo contínuo que acompanha o "existir", tornando o corpo um espaço de transformação e registro de experiências. A ferrugem não apenas desgasta, mas reconfigura o corpo, marcando-o com as consequências de sua interação com o ambiente. O Homem de Lata, nesse sentido, se apresenta como uma figura que encarna a dualidade entre proteção e exposição, sendo atravessado por processos que tanto o moldam quanto o limitam. Esse atravessamento reforça a noção de que a existência é inevitavelmente relacional, sujeita às influências externas que corroem e, ao mesmo tempo, transformam. A materialidade do "existir / enferruja" e do Homem de Lata posiciona o corpo como o ponto central de inscrição das experiências, onde as marcas do tempo e das interações se acumulam e criam significados. A ferrugem opera como um signo que evidencia as consequências de estar no mundo, sendo um elemento que atravessa a noção de decadência e se torna símbolo de um processo ativo de mudança e adaptação. Com isso, Thales Moura propõe uma leitura da existência como algo intrinsecamente ligado à transformação contínua, em que o corpo não é apenas suporte, mas também registro vivo das forças que o atravessam.

O uso do termo "o existir", ao invés de "a vida", desloca o foco do poema para a experiência contínua de estar no mundo, enfatizando o processo em vez da essência. A escolha da palavra "existir" sugere uma ênfase na ação cotidiana, no esforço constante de ser no mundo, em oposição a um estado fixo ou naturalizado. Jean-Paul Sartre (1943) observa que "existir é uma condição que se dá no tempo, marcada por contingências que escapam à escolha do sujeito" (SARTRE, 1943, p. 127). Além disso, a sucessão das palavras "honey" e "enferruja" cria um contraste entre a suavidade da primeira e a aspereza da segunda, o que intensifica a tensão entre os elementos afetivos e materiais no poema. A utilização de uma palavra de tonalidade doce seguida de um verbo que evoca deterioração sublinha a dualidade entre acolhimento e corrosão, passível de ser analisado a partir do que levanta

Meschonnic (1995), ao afirmar que "o ritmo não é apenas métrico, mas relacional, funcionando como um elo entre os sentidos internos do texto e suas implicações externas" (MESCHONNIC, 1995, p. 212).

O autor articula, por meio de uma interlocução direta, uma reflexão sobre a relação entre vida, desejo e conexão, sugerindo que a vivência plena não se dá apenas pela materialidade do corpo, mas pela capacidade de se deixar afetar, pulsar e estabelecer vínculos. A ideia de vida apresentada pelo sujeito lírico transcende a existência meramente biológica, propondo uma perspectiva relacional e processual que dialoga com a construção de subjetividades transmasculinas fora do eixo normativo. Nesse contexto, o verbo "estivesses", no subjuntivo, não apenas introduz uma condição hipotética, mas posiciona a vida como algo em construção e como um campo de possibilidade afetado pelo desejo e pela interação com o outro. Walter Mignolo (2005) afirma que "existir é estar em relação, e as relações são mediadas por estruturas de poder que determinam o que é considerado pleno ou incompleto" (MIGNOLO, 2005, p. 112). A partir disso, o poema conjura intenções que representam a vida sob a perspectiva do corpo. O desejo é apresentado como um elemento vital que se manifesta na interação entre o corpo e o mundo. Aqui, o condicional "teria" destaca a ausência dessa pulsão vital no interlocutor, sugerindo que o desejo é fundamental para experienciar a vida em sua completude. Além disso, a escolha do verbo "pulsaria" sugere movimento e vitalidade, mas o metal que envolve o interlocutor atua como uma barreira, impedindo que esse pulsar se realize plenamente. O pulsar sugere vitalidade, movimento e conexão, mas o metal que o encapsula simboliza a normatividade rígida que impede o corpo de vibrar em relação ao mundo. O metal, enquanto material, evoca rigidez, frieza e proteção, mas também limita a interação com o exterior. Dentro da lógica discursiva da vitalidade, o autor apresenta o sonho como um espaço de compartilhamento, no qual a vivência plena depende de uma relação com o outro. O dueto sugere harmonia e reciprocidade, rompendo com a ideia de que o existir pode ser inteiramente individualizado. Essa imagem dialoga com as perspectivas decoloniais que veem o sujeito não como um ser isolado, mas como parte de um coletivo onde a individualidade só é compreendida na relação com outros corpos e experiências. Boaventura de Sousa Santos (2009) afirma que "o individualismo moderno é uma construção eurocêntrica que obscurece as interdependências entre sujeitos, negando o caráter relacional do existir" (SANTOS, 2009, p. 51).

Achille Mbembe (2018) afirma que "a vida é regulada por um conjunto de normas que definem quem tem acesso à plenitude e quem é confinado a uma existência limitada" (MBEMBE, 2018, p. 123). O uso da estrutura condicional no verso, marcada pelos verbos "estivesses", "teria" e "pulsaria", posiciona a vida como algo suspenso, que não se concretiza na experiência do interlocutor. Essa condição de incompletude, no entanto, não é apresentada como inerente, mas como resultado de barreiras impostas, simbolizadas pelo metal que o envolve. Barreiras essas que podem ser lidas como metáforas para as sistematizações cisnormativas e coloniais que regulam corpos transmasculinos, restringindo suas potencialidades de existência e de relações com o mundo e com o outro. Ao desenhar o poema, o autor propõe a ideia de que a vida plena não se realiza apenas na materialidade, mas na capacidade de se abrir ao desejo e à relação, desafiando as normativas que buscam encapsular e restringir os corpos dissidentes.

Os versos finais do poema apresentam, de forma metafórica, uma reflexão sobre o desejo de conformidade e normatização representado pelo Homem de Lata, articulando as tensões da experiência trans em relação à passabilidade e à construção da masculinidade dentro de sistemas normativos. O verbo "quer" destaca a centralidade do desejo no poema, posicionando a busca pela "perfeição" como uma aspiração condicionada por fatores externos e estruturais, sugerindo que esse desejo é uma resposta às expectativas sociais e culturais impostas sobre corpos dissidentes. Butler (2004), ao dizer que "o desejo por reconhecimento é mediado por normas que definem o que pode ser considerado inteligível e aceitável, configurando tanto a subjetividade quanto o corpo" (BUTLER, 2004, p. 31), nos faz refletir acerca das pressões sociais sobre indivíduos transmasculinos para que se conformem aos padrões cisnormativos de masculinidade. Para além disso, a imagem de "ser polido" remete ao processo de remoção de imperfeições na superfície metálica, simbolizando o esforço de se adequar a um ideal normativo de masculinidade. O polimento, ao suavizar e uniformizar o metal, sugere a tentativa de apagar marcas de diferença ou desvio que possam ser percebidas como "imperfeições". Essa metáfora dialoga novamente com a noção de passabilidade, na qual há a expectativa de que corpos trans sejam "legíveis" dentro das normas de gênero binárias. Para muitos autores, como Halberstam (1998), "a passabilidade funciona como uma estratégia de sobrevivência, mas também pode reforçar a

cis-normatividade ao posicionar certos corpos como mais aceitáveis que outros" (HALBERSTAM, 1998, p. 22).

A ideia de "perfeição" apresentada no verso final dialoga com os ideais normativos de masculinidade, que frequentemente demandam corpos e performances que se alinhem a uma ideia idealizada e inatingível. No contexto das transmasculinidades, essa busca pela perfeição pode ser entendida como uma tentativa de se afastar das vulnerabilidades associadas ao não cumprimento das expectativas cis-normativas, a pensar de forma semelhante a Connell (1995) ao dizer que "a masculinidade hegemônica opera como um ideal regulador que exclui não apenas as mulheres, mas também formas de masculinidade que não se alinham ao padrão dominante" (CONNELL, 1995, p. 77). O verso também expõe a fragilidade do ideal de "perfeição", especialmente quando relacionado à construção de masculinidades. A "perfeição" apresentada no poema não é uma condição intrínseca ao sujeito, mas uma expectativa externa que se traduz em uma busca incessante e insatisfatória. O Homem de Lata, ao desejar ser polido, é posicionado dentro do ciclo de regulação e vigilância, no qual a masculinidade perfeita é um objetivo que nunca se concretiza, mas que continua a moldar sua experiência. Faz-se necessário também refletir sobre o desejo de "ser polido", que, embora pareça partir do próprio sujeito, é também mediado por normas que determinam o que pode ser considerado aceitável ou valorizado. Pode-se reforçar tal afirmativa sob luz do que discute Mignolo (2010), quando diz que "os desejos individuais são frequentemente configurados por narrativas coloniais que definem as fronteiras entre o normativo e o desvio" (MIGNOLO, 2010, p. 47).

## 5.2 DESALINHO

Connell (1995) argumenta que "a masculinidade hegemônica é construída em relação à subordinação de outras masculinidades e à exclusão do feminino, operando como um ideal regulador que marginaliza corpos dissidentes" (CONNELL, 1995, p. 76). Essa configuração pode levar a processos de invisibilização ou conformidade forçada, que não necessariamente atendem às necessidades de afirmação identitária de pessoas transmasculinas, uma vez que o próprio conceito de masculinidade hegemônica parte de uma discursividade de pessoas que estão inseridas no espectro da branquitude para si próprias. Digo isso, porque é importante

destacar os lugares ocupados pela masculinidade hegemônica que, por si, desenha quem são os indivíduos que ali têm direito de ocupar uma cadeira. Assim como a noção do másculo foi desenhada a partir da noção da branquitude sobre corpos, a feminilidade também parte desse lugar. E é a partir disso que se constroem as estruturas de poder e hierarquia.

A racialidade é um elemento central na construção das hierarquias de poder que estruturam a masculinidade hegemônica e as relações de gênero de maneira mais ampla. A pirâmide social, frequentemente representada a partir de um eixo colonial de poder, posiciona o homem branco cisgênero no topo, seguido pelo homem negro cisgênero, pela mulher branca cisgênero e, na base, pela mulher negra cisgênero. Essa estrutura evidencia como a branquitude não apenas organiza as relações sociais, mas define os limites do que é inteligível como sujeito pleno. Segundo bell hooks (2004), "a masculinidade negra foi construída em oposição à masculinidade branca, sendo simultaneamente hipersexualizada e desumanizada, negando aos homens negros o reconhecimento pleno de sua subjetividade" (HOOKS, 2004, p. 22). Nesse contexto, a masculinidade negra não é apenas subordinada à branquitude, mas regulada por normas que a posicionam entre o perigo e a hipermasculinidade, desafiando as narrativas normativas de masculinidade.

No caso das mulheres negras, sua posição na base da pirâmide social reflete a interseção entre racismo e sexismo, o que historicamente as configurou como corpos para o trabalho, a força e a resistência, em oposição às narrativas de feminilidade associadas à branquitude. Patrícia Hill Collins (2000), afirma que "os corpos das mulheres negras foram construídos como utilitários, definidos pela capacidade de trabalho e pela resistência física, negando-lhes as características de feminilidade atribuídas às mulheres brancas, como sensibilidade e delicadeza" (COLLINS, 2000, p. 49). Esse apagamento de uma feminilidade normativa para mulheres negras revela como os conceitos de gênero foram criados a partir da branquitude e para ela, moldando a experiência de gênero como algo que nunca foi acessível de maneira plena para corpos racializados.

A construção do conceito de gênero também está intrinsecamente ligada à racialidade. Como argumenta Oyèrónkẹ Oyěwùmí (1997), "o conceito de gênero é uma invenção colonial que parte de epistemologias ocidentais para organizar corpos em binarismos que não necessariamente existiam em outros contextos culturais"

(OYĚWÙMÍ, 1997, p. 35). Essa epistemologia colonial posicionou a branquitude como centro de definição das categorias de gênero, limitando a possibilidade de pessoas racializadas de se enxergarem representadas ou reconhecidas dentro dessas categorias. Para pessoas transmasculinas negras, por exemplo, a masculinidade não é apenas uma questão de performance, mas um campo de constante negociação e resistência contra as estruturas que definem o que pode ou não ser legitimado como masculino. Quando pensamos em corpos transvestigêneres, eles sequer são considerados dentro dessa pirâmide, uma vez que o sistema de reconhecimento do Estado e das estruturas sociais foi desenhado para excluir as experiências que desafiam a cisnormatividade e a colonialidade do gênero. María Lugones (2008), destaca que "a colonialidade do poder naturalizou o binarismo de gênero como uma norma que define o humano, enquanto corpos que escapam dessa norma são desumanizados e relegados à não-existência social" (LUGONES, 2008, p. 75).

É importante pensar que a masculinidade hegemônica, ao ser projetada a partir da branquitude, restringe o acesso a um pertencimento pleno para transmasculinos que desafiam essa lógica, ao mesmo tempo que os força a negociar constantemente sua existência em um sistema que regula sua legitimidade. Essa análise evidencia que a noção de masculinidade, assim como gênero de maneira mais ampla, é inseparável das dinâmicas de poder racial, mostrando que a desconstrução das normatividades de gênero deve necessariamente passar pela crítica ao colonialismo e à branquitude.

Sob luz dessas discussões, a análise do poema "Desalinho" foi elaborada, a considerar as noções de pertencimento e o impacto de tais posições dentro das transmasculinidades.

#### **DESALINHO**

chove  
sob a sinfonia  
do coaxar  
a noite escorre  
córrego afora  
no desalinho de pertencer  
todos os sapos  
são nobres.

O título "Desalinho" introduz o poema com uma palavra que evoca a ideia de deslocamento, ruptura e ausência de conformidade. O termo pode ser compreendido como uma metáfora para a experiência de sujeitos que desafiam normatividades, especialmente corpos e identidades transmasculinas, que frequentemente não se alinham às expectativas sociais de gênero. Desalinho, enquanto conceito, sugere um estado de incongruência em relação a um padrão ou norma estabelecida ou até mesmo à experiência de não pertencimento, posicionando-se como uma força que desestabiliza o que é percebido como fixo ou naturalizado. Se pensarmos "linha" como sinônimo, o desalinho se inscreve também como gesto poético de recusa à métrica regular e à cadência previsível. É uma escrita que desafia o compasso tradicional da poesia para afirmar um corpo-texto em constante fricção com o cânone. Por outro lado, a "linha" pode ainda ser lida como linha do tempo, uma cronologia que delimita passagens e, nesse sentido, o desalinho também tensiona o tempo histórico e social das transmasculinidades. Segundo Butler (1993), "a performatividade do gênero implica a repetição de normas, mas também permite a sua falha e subversão, criando espaços que rompem com as expectativas normativas" (BUTLER, 1993, p. 95). A proposta do poema ressoa como a ideia de que indivíduos transmasculinos, ao existirem fora da cisnormatividade, sugestionam outra forma de ficcionalizar o gênero, uma vez que essa existência se torna uma estratégia de também evidenciar a artificialidade dessa categorização. Isso porque o desalinho pode ser entendido como um movimento de afastamento da linearidade imposta pelas normas de gênero binárias, que operam numa lógica cisnormativa. Para essa experiência, essa lógica muitas vezes exige uma conformidade rígida, seja para se adequar às normas, seja para atender às expectativas sociais de masculinidade.

O poema articula imagens que exploram a relação corpo-natureza. O termo "chove", isolado na abertura do poema, posiciona a ação como um fenômeno natural que marca o tempo e o espaço do poema. A chuva, em seu caráter linear, remete a processos de renovação, transformação e continuidade. O autor apresenta o som produzido pelos sapos como uma sinfonia, termo que remete à composição harmônica e organizada de múltiplos elementos. Essa sinfonia não é representada como algo caótico, mas como uma ordem sonora própria, que desconstrói hierarquias entre os sujeitos.

Paul Ricoeur (1984) afirma que "a metáfora temporal é fundamental para a construção de significados, pois permite que experiências abstratas, como o tempo, sejam concretizadas em imagens que ressoam com o mundo vivido" (RICOEUR, 1984, p. 73). Thales Gabriel articula temporalidade e movimento, posicionando a noite como algo líquido, que flui e se desdobra no espaço. A escolha do verbo "escorre" sugere uma linha contínua e inevitável, conferindo à noite uma qualidade tangível e dinâmica. Essa construção metafórica transforma a noite em algo que não apenas envolve, mas que também participa ativamente do cenário, como um elemento em constante transformação. O córrego, por sua vez, é apresentado como o canal que conduz a fluidez da noite, conectando o movimento temporal à paisagem natural, outra linha contínua que pode ser identificada dentro do poema. Essa imagem sugere que o tempo não é uma entidade autônoma, mas algo que se inscreve na materialidade do mundo. Essa perspectiva dialoga com a crítica decolonial à percepção linear e abstrata do tempo, onde Chakrabarty (2000) discute a forma como as narrativas eurocêntricas de tempo, frequentemente, separam o humano da natureza, enquanto epistemologias não ocidentais percebem o tempo como parte integrada do ambiente natural.

Judith Butler (2004) aponta que "o pertencimento é mediado por normas que determinam quais corpos são reconhecidos como legítimos e quais são relegados à precariedade" (BUTLER, 2004, p. 33). A expressão "no desalinho de pertencer", inserida nos versos finais do poema, sugere uma ruptura com as noções normativas de pertencimento, posicionando o desalinho como um estado de afastamento em relação às expectativas impostas por sistemas normativos. A partir disso, se entende "pertencer" como uma condição natural ou obrigatória, mas também como algo que é constantemente negociado e questionado. E, com isso, o desalinho não é, necessariamente, uma falha, mas um espaço de desvio que permite novas articulações de existência e pertencimento. Dentro dos parâmetros discursivos das transmasculinidades, o desalinho também pode ser interpretado como um estado que evidencia a artificialidade das normas que regulam gênero e pertencimento. Mignolo (2011), argumenta que "as categorias de pertencimento são produtos da colonialidade, que organiza corpos e identidades em hierarquias de poder e legitimidade" (MIGNOLO, 2011, p. 62).

A articulação entre desalinho e pertencimento no poema sugere que a ausência de alinhamento não impede a possibilidade de construir novas formas de

relação e existência. Esse estado de desalinho pode ser lido como um movimento contínuo, que se recusa a fixar identidades em um sistema rígido, optando por uma fluidez que permite múltiplas formas de pertencimento. Halberstam (2011) observa que "deslocar a centralidade das normas é uma forma de desafiar as hierarquias que moldam gênero e sexualidade, permitindo a valorização de modos alternativos de existência" (HALBERSTAM, 2011, p. 52).

Ao pensar "todos os sapos", no poema, abre-se espaço para pensar as múltiplas possibilidades de masculinidade, incluindo a transmasculinidade, como parte de um eixo que se afasta da hegemonia. Ao utilizar "sapos" como figura central, o poema desconstrói a idealização de masculinidades rígidas e normativas, posicionando-as como múltiplas, plurais e acessíveis. A metáfora dos sapos permite uma abordagem que descentraliza o corpo humano cisnormativo, apresentando masculinidades que não estão vinculadas à necessidade de passabilidade ou conformidade. A inclusão proposta no poema também sugere uma horizontalidade que desafia as hierarquias impostas pela masculinidade hegemônica. Nesse contexto, masculinidades transmasculinas podem ser compreendidas como parte dessa multiplicidade que não busca legitimação em padrões cisnormativos, mas que reivindica sua existência fora da necessidade de validação externa. O autor levanta a noção de multiplicidade, que se insere na figura dos sapos, a partir da ideia de indivíduos que habitam um espaço fora da lógica de hierarquia.

A expressão "são nobres" remete a outro espaço de ficcionalização do gênero e, especialmente nessa discussão, da masculinidade, onde há o afastamento das determinações hegemônicas e a operação dentro de um sistema plural e harmônico. A nobreza dos sapos, nesse contexto, pode ser interpretada como um reconhecimento de masculinidades que, embora desalinhadas com a hegemonia, possuem legitimidade e valor intrínsecos. Em vez de operar em uma estrutura vertical, onde determinadas masculinidades subordinam outras, a metáfora sugere uma horizontalidade onde todas as masculinidades, inclusive as transmasculinas, têm espaço para coexistir. Thales Moura constrói a sua narrativa, que também opera de forma ficcional, conforme dialoga Sousa Santos (2009) ao dizer que "os sistemas plurais de reconhecimento possibilitam a construção de relações baseadas na cooperação e na mutualidade, ao invés da dominação" (SANTOS, 2009, p. 57).

Sendo a masculinidade um conceito estratificado, faz-se necessário que as transmasculinidades encontrem possibilidades performáticas de estarem inseridas

na sinfonia do coaxar, sem que haja o apagamento das suas subjetividades. Nesse momento, todos os sapos serão nobres.

### 5.3 ESCREVER COM O PRÓPRIO CORPO UMA HISTÓRIA

O corpo, enquanto suporte de significados, funciona como um espaço de inscrição onde experiências, memórias e performances se tornam narrativas vivas. Essa escrita corporal não se dá apenas no nível individual, mas também no coletivo, à medida que corpos transmasculinos ocupam espaços e reconfiguram representações sociais. Maurice Merleau-Ponty (1945), argumenta que "o corpo não é um objeto no mundo, mas o meio pelo qual o sujeito está no mundo" (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 102). A partir disso, se entende que as tais corporeidades não apenas existem num sistema de gênero, mas também o questionam e ressignificam a partir de suas próprias experiências. Quando Goffman (1956) aponta que "as interações sociais funcionam como palcos nos quais os indivíduos constroem e negociam suas identidades por meio de performances" (GOFFMAN, 1956, p. 34), essa performance pode ser entendida como um processo que envolve tanto a conformação quanto a subversão de expectativas normativas de gênero.

A compreensão da masculinidade como algo encenado permite que novas representações emergentes se tornem legíveis, criando outros imaginários que expandem as possibilidades do que significa ser homem ou transmasculino. Tendo isso em vista, a transmasculinidade então não apenas se inscreve no corpo, mas também se projeta no imaginário social, desafiando concepções tradicionais de gênero. A ocupação de espaços e a visibilidade de indivíduos transmasculinos contribuem para ampliar a compreensão das masculinidades como múltiplas e dinâmicas. A materialidade do corpo transmasculino também é um elemento central na criação dessas novas narrativas. Paul B. Preciado (2008) discute como a biotecnologia e as modificações corporais alteram as concepções normativas de gênero, afirmando que "a testosterona não produz o homem, mas abre um campo de experimentação política para novas formas de masculinidade" (PRECIADO, 2008, p. 112). Essa perspectiva evidencia que a transmasculinidade não se resume a um modelo único de corpo, mas incorpora múltiplas materialidades que coexistem e expandem as possibilidades do gênero.

Além da materialidade, a historicidade das transmasculinidades também deve ser considerada. A ideia de que a transmasculinidade é um fenômeno contemporâneo ignora as diversas experiências de homens trans e pessoas transmasculinas ao longo da história. Susan Stryker (2008) argumenta que "as identidades transmasculinas não são novas, mas fazem parte de uma longa trajetória de resistência e reinvenção dos sistemas de gênero" (STRYKER, 2008, p. 67). É importante pontuar como a escrita do corpo transmasculino também se dá na interseção entre gênero, raça e classe, produzindo narrativas que desafiam não apenas o binarismo de gênero, mas também as hierarquias estruturais impostas pela colonialidade. C. Riley Snorton (2017) enfatiza que "as experiências trans não podem ser dissociadas da racialização, pois os sistemas de gênero e raça operam conjuntamente na produção de sujeitos legíveis e ilegíveis" (SNORTON, 2017, p. 29). Dessa forma, pensar a transmasculinidade apenas dentro de uma lógica cisnormativa branca limita a compreensão da diversidade dessas experiências e impede a construção de imaginários mais inclusivos.

A criação de novos imaginários transmasculinos não se dá apenas na contestação da masculinidade hegemônica, mas também na construção de masculinidades alternativas que priorizam a coletividade, o afeto e a desconstrução de estruturas de poder. José Esteban Muñoz (2009) sugere que "as práticas queer não se limitam a resistir ao presente, mas a imaginar futuros alternativos que desestabilizam as normatividades existentes" (MUÑOZ, 2009, p. 58). Nesse sentido, as transmasculinidades escrevem com o corpo não apenas um relato do presente, mas uma projeção de possibilidades para o futuro, onde masculinidades podem existir sem a necessidade de dominação ou exclusão.

Levantar tais reflexões sobre a escrita com o próprio corpo, muito se deu pela própria produção poética de Thales Gabriel Moura, que traduz tudo que tem sido elaborado dentro do campo teórico em sua construção literária. Ele diz:

**ESCREVER COM O PRÓPRIO CORPO  
UMA HISTÓRIA**

escrever com o próprio corpo  
uma história bonita pra habitar  
sinto que sou o universo inteiro [imensidão]

a coragem a desaguar no peito  
tudo insuportavelmente doce

abrir os olhos e viver...

a natureza da gente  
tem um jeito faceiro  
de se fazer brotar  
o dia em que nasci  
eu já era grande demais.

O autor, nesse poema, articula a relação entre corpo, narrativa e subjetividade, explorando a inscrição da identidade no campo da materialidade e da linguagem. A ideia de "escrever com o próprio corpo" propõe que a identidade transmasculina não se constitui apenas a partir da nomeação discursiva, mas também através da corporeidade, que se torna suporte para a construção de uma história própria. Essa perspectiva remete à noção de que a literatura e a experiência subjetiva se interseccionam, uma vez que o corpo pode ser compreendido como um espaço de escrita, onde marcas, gestos e transformações atuam como elementos narrativos. Aqui, a escrita com o corpo sugere um deslocamento das fronteiras entre texto e materialidade, enfatizando que tal identidade se inscreve tanto na palavra quanto na experiência sensível.

A pensar na construção da própria historicidade transmasculina, quando o autor escreve "uma história bonita pra habitar", desloca o conceito de história de um registro fixo para um espaço dinâmico e habitável. A história, nesse contexto, não é algo dado ou preexistente, mas um lugar em construção, que permite a tal subjetividade se afirmar num território narrativo próprio. A literatura contemporânea tem explorado essa ideia de história como morada, especialmente em produções que discutem gênero e pertencimento. Noemi Jaffe (2012) reflete sobre a relação entre a escrita e a possibilidade de criação de um espaço de existência, afirmando que "escrever é fabricar um território onde se pode estar sem precisar pedir permissão" (JAFJE, 2012, p. 85). No poema, a ideia de habitar a própria história remete a um processo de subjetivação que desafia os discursos normativos sobre gênero, sugerindo que a identidade transmasculina não precisa ser uma adaptação a histórias preexistentes, mas pode ser a criação de um espaço autônomo de existência.

Ao afirmar "sinto que sou o universo inteiro [imensidão]", a perspectiva da experiência individual é ampliada para uma dimensão expansiva e ilimitada. A transmasculinidade, nesse contexto, não é apenas um deslocamento entre categorias fixas de gênero, mas uma vivência que desafia as noções de fronteira e

limitação. A imensidão referida no poema sugere uma subjetividade que se estende para além das normatividades impostas, articulando-se com conceitos de fluidez e infinitude, possibilidade. O poema apresenta a transmasculinidade como uma experiência que não se restringe a delimitações fixas, mas se expande em novas formas de ser e habitar o mundo.

Do ponto de vista das discussões sobre gênero e performance, o verso sugere que a transmasculinidade não se reduz a uma transição entre pólos binários, mas se constitui como uma performance que cria e reinscreve significados no campo do sensível. Schechner (1985), argumenta que "as performances de identidade não são meras representações, mas atos que materializam novas realidades" (SCHECHNER, 1985, p. 88). A inscrição do corpo como narrativa e a afirmação da imensidão como vivência reforçam a ideia de que a masculinidade transmasculina se constrói performativamente, não como uma imitação da normatividade cisgênera, mas como um ato de criação que desafia estruturas fixas.

Além disso, a ideia de sentir ser o universo inteiro remete a uma percepção do corpo e da identidade como algo que transcende o indivíduo, articulando-se com experiências coletivas e interconectadas. Esse deslocamento entre o pessoal e o cósmico pode ser lido dentro das discussões sobre subjetividade e literatura, especialmente no que se refere às narrativas que desafiam a linearidade e a lógica binária. Glória Anzaldúa (1987), afirma que "ser híbrido é reconhecer que a identidade é fluida, múltipla e em constante trânsito" (ANZALDÚA, 1987, p. 99), a pensar como a identidade híbrida se constitui na interseção de múltiplos territórios culturais e subjetivos. A imensidão evocada no verso ressoa com essa ideia, expondo que a transmasculinidade não pode ser contida em uma única definição, mas existe em múltiplas formas de ser e significar.

A imagem da "coragem a desaguar no peito" exposta pelo autor, direciona a nossa análise para a noção de vulnerabilidade a partir da coragem, que não é um estado fixo, mas um processo fluido e contínuo, reforçado pelo verbo "desaguar", que remete à água como símbolo de transbordamento e fluxo. Essa construção desloca a coragem do campo da força bruta para um espaço de compreensão do movimento dentro de si mesmo, onde a experiência de ser transmasculino não é apenas um ato de enfrentamento, mas um movimento constante de reconfiguração. Martin Heidegger (1927) afirma que "existir autenticamente implica aceitar a fluidez da existência, onde cada escolha e cada experiência são desdobramentos de um ser

em movimento" (HEIDEGGER, 1927, p. 211). A escolha do verbo "desaguar" também evoca a ideia de algo que já foi contido e que agora se libera, transformando-se em ação e experiência. Esse movimento pode ser lido como uma metáfora para o processo de afirmação da identidade transmasculina, que muitas vezes envolve períodos de repressão seguidos por um transbordamento de autenticidade e presença no mundo. É possível dialogar com o que diz Gaston Bachelard (1957), quando analisa a simbologia da água e afirma que "o fluxo das águas é sempre uma metáfora para o desenrolar da vida, onde as emoções acumuladas encontram um caminho para se manifestar" (BACHELARD, 1957, p. 93). No poema, a coragem que deságua no peito se torna um elemento que se projeta no mundo, permitindo que o sujeito então se afirme em sua plenitude.

Mais adiante, o trecho "tudo insuportavelmente doce" introduz um paradoxo entre intensidade e suavidade, pontuando que a experiência de ser e sentir pode ser avassaladora e delicada ao mesmo tempo. O termo "insuportavelmente" promove uma camada de tensão, indicando que a doçura não é necessariamente confortável, mas pode trazer consigo uma carga emocional profunda. Esse jogo entre prazer e intensidade remete às discussões sobre a relação entre corpo, emoção e escrita. Roland Barthes (1977), observa que "as experiências intensas são sempre paradoxais, pois nos atraem e nos desafiam ao mesmo tempo, situando-se no limite entre o prazer e o sofrimento" (BARTHES, 1977, p. 81). Essa dualidade se manifesta no poema, na percepção da doçura como algo que, ao mesmo tempo que traz alívio, pode ser avassaladora.

A partir disso, o autor elabora sua narrativa a fim de transformar o fluxo da coragem e da intensidade emocional em um ato de presença. Abrir os olhos não é apenas um gesto físico, mas um símbolo de reconhecimento e aceitação da própria existência. A suspensão do verso com reticências reforça a continuidade desse processo, sugerindo que viver é um ato que se desdobra no tempo e que não pode ser encerrado em um único momento ou definição. Augusto Boal (2009) discute como o ato de ver e perceber a própria realidade é um elemento fundamental da emancipação, afirmando que "o olhar é o primeiro passo para a ação; reconhecer-se no mundo é o início da transformação" (BOAL, 2009, p. 67). Abrir os olhos passa a ser um gesto de presença plena, onde a transmasculinidade não é apenas um estado de ser, mas um ato contínuo de afirmação no mundo.

No poema, Thales Moura sugere que a identidade não é uma construção puramente social ou externa, mas algo que emerge de maneira orgânica, como parte da constituição do sujeito. Essa formulação se afasta de uma visão essencialista do ser, mas também desafia a concepção de gênero como algo inteiramente performativo ou imposto. Gilbert Durand (1985) propõe que "a natureza, no discurso simbólico, opera como um princípio de articulação entre o corpo e a identidade, um espaço de crescimento que não é fixo, mas que se molda a partir das experiências do sujeito" (DURAND, 1985, p. 79), considerando que a "natureza da gente" não é algo estático, mas um processo contínuo de manifestação e reconhecimento. A expressão "tem um jeito faceiro de se fazer brotar" associa esse crescimento identitário a uma dinâmica fluida e espontânea, indicando que a construção do sujeito ocorre de forma não linear e muitas vezes inesperada. O termo "faceiro" sugere um processo de leveza e jogo, afastando-se de uma noção de identidade que precisa ser forjada sob sofrimento ou conflito. Esse movimento pode ser lido à luz de Édouard Glissant (1990) quando argumenta que "as identidades não são fixas nem predeterminadas, mas se revelam no encontro com o outro e no fluxo das experiências" (GLISSANT, 1990, p. 43). A metáfora do brotar se conecta à ideia de uma subjetividade que não surge abruptamente, mas que já existia em potencial antes de se manifestar plenamente. No poema, a noção de brotação indica que o sujeito transmasculino não é criado a partir de um evento específico, mas que sua identidade já existia antes de ser nomeada ou reconhecida.

Os últimos versos do poema remontam algumas noções de gênero e socialização que foram também naturalizadas, a ideia transmitida em "o dia em que nasci / eu já era grande demais" reconfigura a noção tradicional de nascimento ao deslocá-lo do evento biológico para um marco subjetivo e existencial, onde a emergência da identidade transmasculina e de corpos transvestigêneres, como um todo, não está vinculada à origem física, mas à autocompreensão e à afirmação de si no mundo. O nascimento, nesse contexto, não é um ponto fixo, mas um momento de enunciação, de reconhecimento interno e externo da masculinidade. Jacques Derrida (1982), expressa que "a origem nunca é um ponto absoluto no tempo, mas uma construção retrospectiva que reorganiza o sentido do que veio antes" (DERRIDA, 1982, p. 237). Partindo disso, o nascimento descrito no poema é um instante de deslocamento e reinscrição da subjetividade, onde o sujeito transmasculino se insere no mundo de maneira consciente e discursiva.

Ao afirmar "eu já era grande demais", o poema reforça que essa identidade não surge a partir do reconhecimento externo, mas já existia em potência antes de sua nomeação. O nascimento, nesse sentido, não é apenas um evento passivo, mas um ato de autoinscrição, onde a identidade transmasculina se estabelece como narrativa, como algo que se escreve no tempo e no espaço. Essa concepção de nascimento também dialoga com as discussões sobre masculinidade enquanto performance e processo. Raewyn Connell (1995) observa que "a masculinidade não é uma essência fixa, mas um conjunto de práticas que se constroem no tempo e em relação ao contexto social" (CONNELL, 1995, p. 67). O poema sugere que o nascimento transmasculino não se dá no corpo biológico ao nascer, mas no momento em que o sujeito se insere no mundo a partir da transmasculinidade, assumindo a performance da masculinidade como uma expressão legítima de sua subjetividade.

A ideia de um nascimento deslocado para um ponto posterior na vida também pode ser lida à luz das teorias da autobiografia e da escrita de si. Sidonie Smith e Julia Watson (2001), afirmam que "o ato de narrar a si mesmo é sempre um processo de reinscrição, onde o sujeito reconstrói sua identidade a partir de novos entendimentos" (SMITH; WATSON, 2001, p. 56). No poema, o nascimento ressignifica todo o passado do sujeito, criando uma nova relação entre a experiência e sua interpretação, como se a masculinidade já estivesse presente antes mesmo de ser nomeada. O deslocamento do nascimento para um momento de compreensão de si também pode ser interpretado dentro da ideia de vida precária, conforme discutida por Judith Butler (2004), onde "certas vidas só se tornam inteligíveis e reconhecíveis a partir do momento em que são nomeadas dentro de um discurso que lhes concede legitimidade" (BUTLER, 2004, p. 33). O nascimento se torna um ato de agência, onde o sujeito transmasculino não apenas se percebe, mas se coloca ativamente no mundo como um ser que já existia antes de ser reconhecido.

Thales Gabriel Moura, em sua poética, remonta um espaço possível onde esse nascimento é então narrado e legitimado, deslocando a experiência transmasculina de um campo marginal para uma posição central dentro da produção de subjetividades contemporâneas.

#### 5.4 OBITUÁRIO

Thales Gabriel Moura, aqui, constrói uma reflexão sobre a precariedade da existência e a constante negociação entre vida e morte imposta a determinados corpos. A estrutura fragmentada e a progressão do desaparecimento – do mundo ao próprio eu – evidenciam como a violência sistêmica e a marginalização retiram dos sujeitos não apenas a materialidade da vida, mas também a possibilidade de pertencimento e agência. Ao analisar “Obituário”, foi possível perceber como Moura expõe a forma como a sociedade estabelece hierarquias de valor entre as vidas, reforçando que certas existências são sistematicamente eliminadas, seja pela violência direta, seja pela omissão e abandono.

A primeira parte do poema sugere um esvaziamento progressivo do corpo e da identidade, articulando o deslocamento como uma condição forçada, na qual o sujeito é empurrado à margem, reduzido à invisibilidade. Esse processo dialoga com a noção de necropolítica, conforme discutida por Achille Mbembe (2018), que argumenta que "o poder soberano não apenas determina quem pode viver, mas também quem deve morrer ou ser reduzido a uma existência espectral" (MBEMBE, 2018, p. 123). Na segunda parte do poema, a recorrência da morte e sua personificação em Hades e na dança macabra refletem a banalização da violência e a naturalização do extermínio de corpos marginalizados. A referência ao "vale da sombra" ressignifica a imagem bíblica, não como um caminho de redenção, mas como um percurso inevitável ao qual esses sujeitos são condenados. O poema, no entanto, não se encerra na fatalidade: ao afirmar que "tarefa de gente miúda / é entrar com o corpo pra história", Moura desloca a narrativa do apagamento para a resistência, sugerindo que mesmo aqueles empurrados à margem reivindicam sua presença na história.

Essa perspectiva dialoga também com a ideia de escrevivência, de Conceição Evaristo, que enfatiza a literatura como um meio de dar voz aos silenciados, afirmando que "nossos passos vêm de longe e escrevemos para não sermos apagados" (EVARISTO, 2017, p. 29). A escrita, nesse contexto, torna-se uma estratégia de denúncia e de inscrição da existência, recusando o destino estatístico e reafirmando a possibilidade de permanência.

#### **OBITUÁRIO**

o traquejo do corpo  
é inclinar  
cada vez mais

ceder  
 se der  
 até que o chão  
 não seja o limite  
 desaparecer  
 completamente do mundo  
 do país  
 da cidade  
 do bairro  
 da rua  
 da casa  
 de si

pesquisas apontam  
 quais vidas importam  
 e o sangue  
 engrossa gráficos  
 lava calçadas  
 tinge suas mãos  
 e em vão desejamos  
 viver intensamente  
 mas todos os dias  
 há um trajeto a percorrer  
 itinerários do submundo  
 Hades conduz centenas  
 pelo vale da morte  
 um obituário cotidiano  
 se não por violência  
 por omissão

falam o tempo todo por nós  
 e cansados estamos  
 tiraram-nos tudo  
 mesmo os sonhos  
 foram todos ceifados  
 morremos todos os dias  
 se não por violência  
 por falta de norte  
 dormimos com a morte  
 tocamos a morte  
 valsamos a morte

ainda que andássemos pelo vale da sombra  
 dançaríamos com a morte  
 flertaríamos com a morte  
 e pediríamos sedentos tempo pra viver  
 como alguém que  
 por algum motivo especial  
 não virou estatística  
 expectativa de muitos  
 sorte de poucos  
 tarefa de gente miúda  
 é entrar com o corpo pra história.

O título "Obituário" remete a um registro de morte, geralmente utilizado para anunciar o falecimento de uma pessoa e prestar-lhe uma última homenagem pública. No entanto, quando relacionado à experiência transmasculina, esse termo

adquire uma camada adicional de significação, pois remete não apenas à morte física, mas também ao apagamento simbólico e social ao qual corpos trans são sistematicamente submetidos. A transfobia estrutural coloca pessoas trans em constante risco, seja pela violência direta ou pela precarização de suas condições de vida. Segundo dados do Trans Murder Monitoring (TMM), o Brasil lidera o ranking mundial de assassinatos de pessoas trans desde 2008, com 135 mortes reportadas em 2023, representando 31% dos casos globais (TGEU, 2023). O obituário, nesse contexto, não se restringe a um evento isolado, mas se torna um registro contínuo da vulnerabilidade imposta a esses corpos, cujas mortes são frequentemente invisibilizadas ou tratadas com indiferença.

A relação entre obituário e transmasculinidade também se manifesta no apagamento identitário que acompanha a morte de pessoas trans. Muitas vezes, seus nomes e identidades de gênero são desrespeitados em documentos oficiais e registros post-mortem, reforçando a violência simbólica que continua mesmo após a morte. Judith Butler (2009), argumenta que "algumas vidas são reconhecidas como dignas de luto, enquanto outras são descartadas como irrelevantes, sem sequer serem consideradas perda" (BUTLER, 2009, p. 38). No caso de homens trans, essa negação do luto e da dignidade pós-morte reforça o processo de desumanização que os acompanha em vida, evidenciado, por exemplo, pela dificuldade de acesso a direitos básicos como saúde, moradia e emprego. Segundo a ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), 80% das pessoas trans no Brasil recorrem à prostituição como única alternativa de sustento, o que as coloca em situações de vulnerabilidade extrema (ANTRA, 2022).

O título "Obituário", portanto, não apenas denuncia a estatística alarmante de mortes transmasculinas, mas também questiona a naturalização dessas perdas dentro de uma lógica necropolítica. Achille Mbembe (2018), afirma que "o Estado decide quais vidas merecem ser protegidas e quais são abandonadas à morte lenta ou rápida" (MBEMBE, 2018, p. 123). O poema se insere nesse debate ao sugerir que a transmasculinidade, ao ser relegada à margem do reconhecimento social, sofre tanto pela violência física quanto pela omissão do direito de existir plenamente. Assim, o obituário deixa de ser um mero documento memorial e se torna um espaço de denúncia, onde a escrita atua como resistência contra o apagamento, garantindo que essas vidas não sejam apenas estatísticas, mas histórias que precisam ser contadas e reconhecidas.

A primeira estrofe do poema constrói uma narrativa de apagamento progressivo, onde o corpo se inclina, cede e desaparece, num movimento de dissolução da existência dentro do espaço social. O verso inicial faz compreender que essa adaptação ao desaparecimento não é um evento isolado, mas sim um aprendizado contínuo, algo incorporado à experiência do sujeito. O uso do termo "traquejo" remete a um hábito, uma técnica adquirida pela repetição, indicando que essa inclinação e cedência são respostas condicionadas por um sistema que impõe a exclusão como destino. Michel de Certeau (1980), argumenta que "os corpos são disciplinados por normas que os ensinam a ocupar determinados espaços e a se mover dentro de hierarquias invisíveis" (CERTEAU, 1980, p. 45). No poema, esse treinamento do corpo para desaparecer reflete a maneira como certas subjetividades são ensinadas a se reduzir, a se dobrar e, eventualmente, a se apagar por completo.

O verbo "inclinar", que dá sequência ao verso, sugere um movimento descendente, um gesto de rebaixamento ou submissão. Essa inclinação pode ser interpretada como a necessidade de conformação, a tentativa de evitar a hipervisibilidade que muitas vezes expõe esses corpos à violência e à marginalização<sup>10</sup>. Fanon (1952), observa que "o corpo colonizado aprende a se portar de maneira que minimize sua presença, ocupando o mínimo de espaço possível dentro da estrutura que o rejeita" (FANON, 1952, p. 92). A inclinação, portanto, não é apenas um gesto físico, mas um processo simbólico de apagamento, onde o sujeito transmasculino pode se sentir compelido a reduzir sua existência para evitar ser alvo de violência ou exclusão. A progressão dos versos seguintes reforça esse processo, indicando que há uma negociação constante entre resistência e desistência. O verbo "ceder" sugere um movimento involuntário, algo que ocorre em resposta a uma força externa, enquanto "se der" adiciona um elemento condicional, como se a capacidade de continuar existindo dependesse de um espaço mínimo de tolerância dentro das estruturas sociais. Mbembe (2018), afirma que "certos corpos vivem sob um estado de quase-morte, onde sua existência é condicionada por um sistema que os mantém à beira do desaparecimento" (MBEMBE, 2018, p. 123).

Os versos "até que o chão / não seja o limite" ampliam essa ideia ao indicarem que o desaparecimento não se restringe à esfera material, mas avança

---

<sup>10</sup> Tal prerrogativa sugere também que corpos transvestigêneres atuem dentro dos conceitos de passabilidade antes discutidos, em diálogo com a leitura de corpo que se tem como padrão dentro da sociedade cis.

para dimensões simbólicas e identitárias. O chão, tradicionalmente associado à base, ao fundamento da existência, é superado como limite, sugerindo que o apagamento não se encerra no rebaixamento do corpo, mas prossegue até a completa dissolução do sujeito. A ideia de "deixar de existir" é central para entender como as estruturas sociais operam a exclusão de corpos transmasculinos não apenas pela violência direta, mas também pelo silenciamento e pela negação do direito à subjetividade. Anzaldúa (1987) argumenta que "ser colocado em um espaço de invisibilidade é um processo de morte simbólica, onde o sujeito é privado do reconhecimento de sua própria existência" (ANZALDÚA, 1987, p. 99). O poema captura esse processo ao sugerir que o desaparecimento não é apenas físico, mas também discursivo.

A sequência de versos estabelece um percurso de apagamento que parte do coletivo para o individual, demonstrando como a marginalização se manifesta em diferentes escalas, até alcançar a aniquilação do próprio sujeito. Suely Rolnik (2018) propõe que "os corpos subalternizados são submetidos a uma política de exaustão, onde são sistematicamente esvaziados de agência e empurrados para a inexistência social" (ROLNIK, 2018, p. 76). A estrutura repetitiva desse trecho reforça a inevitabilidade desse desaparecimento, como se ele ocorresse de maneira gradual e inexorável. Com isso, essa política de exaustão se reflete na maneira como o desaparecimento se desdobra em camadas, partindo da exclusão geográfica e social até alcançar a dissolução completa da identidade e da subjetividade.

Na segunda estrofe do poema, o autor introduz uma crítica direta à seletividade da valorização da vida dentro de um sistema social que hierarquiza existências. O uso do termo "pesquisas" remete a uma racionalização da violência, onde estatísticas são utilizadas não para transformar realidades, mas para reforçar a indiferença estrutural. Achille Mbembe (2017), afirma que "o poder moderno se estrutura a partir da gestão da morte, onde determinadas populações são abandonadas a um estado de matabilidade" (MBEMBE, 2017, p. 62). No poema, essa "matabilidade" é evidenciada pelo contraste entre a existência concreta dos corpos marginalizados e a frieza dos dados que os transformam em números, reforçando que a pesquisa sobre a morte não implica necessariamente a preservação da vida. Os versos "e o sangue / engrossa gráficos / lava calçadas / tinge suas mãos" estabelecem uma relação entre a materialidade da violência e sua representação simbólica e estatística. A imagem do sangue que "engrossa gráficos"

afirma que a morte de sujeitos transmasculinos e outros grupos marginalizados não é tratada como tragédia, mas como um dado inserido em relatórios, absorvido por sistemas de catalogação que naturalizam a violência. A crítica a essa quantificação da morte dialoga com os pensamentos de Michel Foucault (1997), ao argumentar que "as biopolíticas modernas não eliminam a violência, mas a integram como parte da gestão dos corpos, definindo quais vidas são descartáveis e quais são passíveis de proteção" (FOUCAULT, 1997, p. 215). A morte transmasculina se inscreve nesse processo biopolítico, onde a violência não é acidental, mas administrada por um sistema que define quais vidas são passíveis de luto e quais são apenas estatísticas.

O modo como os versos progridem expõe a frustração de uma existência atravessada pela iminência da violência e pelo medo constante. O desejo de viver intensamente contrasta com a realidade imposta pelo mundo, onde o direito à vida plena não é garantido para todos. Judith Butler (2004) coloca em evidência ao discutir que "a vulnerabilidade não é distribuída de maneira equitativa, mas sim imposta a determinados corpos, que se tornam permanentemente expostos à violência e à exclusão" (BUTLER, 2004, p. 27).

O autor também reforça a ideia de que a morte não é um evento isolado, mas um percurso que se repete diariamente para aqueles que habitam as margens da sociedade. A noção de "itinerários do submundo" aponta que certos corpos já são colocados em um espaço de morte antecipada, como se existissem em uma zona onde a vida é continuamente negada. Essa ideia ressoa com a análise de Agamben (1995), onde ele afirma que "há sujeitos que vivem em um estado de vida nua, onde são juridicamente vivos, mas politicamente mortos, já excluídos da esfera do reconhecimento" (AGAMBEN, 1995, p. 134). O poema dá voz a essa condição ao expor o cotidiano como um campo onde a morte não é exceção, mas regra.

A referência a Hades no poema insere a temática da necropolítica dentro de um imaginário mitológico, comparando a morte sistemática de corpos transmasculinos e marginalizados ao trabalho do deus do submundo. Hades, na mitologia grega, é o deus do submundo e governante dos mortos, responsável por acolher as almas daqueles que deixam o mundo dos vivos. Filho dos titãs Cronos e Reia, ele foi um dos três irmãos que dividiram o universo após a derrota de seu pai, ficando com o domínio do submundo, enquanto Zeus governaria os céus e Poseidon, os mares. Diferente de outras divindades infernais, Hades não é uma figura de punição, mas sim um guardião da ordem do além-vida, garantindo que os

mortos permaneçam em seus domínios e mantendo a estrutura do ciclo da existência. Seu reino, o submundo, é descrito como um espaço sombrio e inescapável, onde as almas são separadas de acordo com suas ações em vida. Apesar de ser frequentemente associado ao terror e à morte, Hades não é uma divindade malévola, mas um soberano implacável e justo, cuja função é administrar um espaço inevitável a todos os seres humanos. Na mitologia grega, o submundo não é apenas o local dos mortos, mas um espaço onde aqueles que foram esquecidos ou condenados pela sociedade terrena encontram seu destino final. Assim, ao associar as vidas transmasculinas ao domínio de Hades, o poema denuncia um sistema que trata essas existências como descartáveis, negando-lhes o direito à visibilidade, à permanência e à cidadania plena. Essa marginalização ocorre tanto pelo extermínio físico, em uma sociedade que lidera as estatísticas de violência contra pessoas trans, quanto pelo não reconhecimento da subjetividade transmasculina dentro das estruturas institucionais e culturais. O submundo, nesse contexto, pode ser interpretado não apenas como o espaço do pós-morte, mas como uma metáfora para o limbo social em que esses sujeitos frequentemente se encontram. Impedidos de acessar direitos básicos, expostos a altas taxas de violência e desprovidos de redes de suporte institucionalizadas, esses corpos habitam um território onde a vida é precarizada e constantemente ameaçada.

Essa personificação da morte sugere que a passagem desses corpos para a inexistência é algo programado e repetitivo, como um rito que ocorre diariamente. Nesse sentido, David Harvey (2003), argumenta que "os sistemas neoliberais operam através da expropriação da vida, transformando certas populações em descartáveis para a manutenção do capital" (HARVEY, 2003, p. 78). No poema, a condução de centenas pelo vale da morte remete à forma como o capitalismo e a cisnormatividade operam conjuntamente para excluir e eliminar corpos dissidentes. Os versos finais, "um obituário cotidiano / se não por violência / por omissão", sintetizam a denúncia central do poema: a morte de corpos transmasculinos não ocorre apenas pela violência direta, mas também pela negligência e pela falta de políticas que garantam a permanência dessas vidas. A omissão, nesse sentido, é uma forma de violência tão potente quanto a agressão física, pois permite que a precarização e a morte se perpetuem sem intervenção. Hannah Arendt (2003) discute que "o mal não se dá apenas pela ação direta, mas pela indiferença daqueles que poderiam agir e escolhem não fazê-lo" (ARENDR, 2003, p. 59). O autor

evidencia essa lógica ao demonstrar que a violência contra corpos marginalizados não se dá apenas pelas mãos de seus agressores diretos, mas também pela passividade de um sistema que permite e naturaliza essas mortes.

Paulo Freire (1968) argumenta que "quando os oprimidos não conseguem falar por si mesmos, suas histórias são recontadas por aqueles que detêm o poder, muitas vezes reforçando as estruturas de dominação" (FREIRE, 1968, p. 78). Quando o autor afirma que "falamos o tempo todo por nós / e cansados estamos" denuncia a apropriação discursiva da voz, evidenciando como suas narrativas são frequentemente mediadas, distorcidas ou silenciadas. O uso do pronome "nós" reforça a coletividade da experiência trans, mostrando que esse apagamento não ocorre de maneira isolada, mas como um processo sistemático. A afirmação "tiraram-nos tudo / mesmo os sonhos" indica que a privação imposta vai além da materialidade, atingindo também suas possibilidades de futuro. Rolnik (2018) observa que "a necropolítica não apenas administra a morte física, mas também opera na destruição da potência de vida dos sujeitos, eliminando sua capacidade de projetar futuros" (ROLNIK, 2018, p. 91). Entende-se então o uso da palavra "ceifados" como intensificador dessa ideia, ao associar a perda dos sonhos a uma ação violenta e irreversível.

O autor articula a ideia de uma morte cotidiana que ocorre tanto pela agressão direta quanto pela ausência de perspectivas e suporte social. A "falta de norte" sugere um estado de desorientação e abandono, no qual a sobrevivência se torna um desafio constante. Snorton (2017) explicita que "a experiência trans, especialmente para pessoas racializadas, é marcada por uma luta constante contra um sistema que nega a elas qualquer senso de direção ou pertencimento" (SNORTON, 2017, p. 114). No poema, esse sentimento é traduzido na ideia de uma morte que não ocorre apenas em um momento específico, mas que se desenrola diariamente, afetando a possibilidade de existir plenamente. A sequência da estrofe constrói uma metáfora onde a presença da morte se torna uma constante, algo que acompanha os sujeitos de maneira íntima e inevitável. A progressão dos verbos — dormir, tocar, valsar — sugere uma familiaridade crescente com a finitude, como se a proximidade com a morte fosse um aprendizado contínuo. José Gil (1997) discute como "os corpos que vivem sob ameaça constante incorporam essa experiência na própria materialidade, tornando a morte uma presença integrada ao cotidiano" (GIL, 1997, p. 58). O poema capta essa integração ao representar a morte não apenas

como um evento final, mas como um elemento presente nas interações diárias, na relação com o tempo e com o próprio corpo. A escolha da palavra "valsamos" sugere uma relação paradoxal com a morte, pois a valsa é tradicionalmente associada à elegância e ao ritmo cadenciado. Esse contraste reforça a ideia de que viver em um estado de vulnerabilidade constante exige uma adaptação ao risco, uma negociação permanente com a iminência da morte. Judith Butler (2020), reitera o fato que "a precariedade da vida não deve ser vista apenas como um estado de fragilidade, mas também como uma condição que exige formas alternativas de resistência e existência" (BUTLER, 2020, p. 142). O poema evidencia essa relação ao mostrar que a morte é também integrada ao cotidiano das transmasculinidades, que aprendem a se mover numa realidade onde a violência é uma constante.

A estrutura repetitiva dos versos finais intensifica essa sensação de ciclo e inevitabilidade, como se a presença da morte não pudesse ser interrompida. O poema se insere, assim, em uma tradição literária que denuncia a normalização da violência e do apagamento de corpos dissidentes. Franz Fanon (1961) também reforça que "o colonialismo não apenas oprime fisicamente, mas também impõe uma psicologia da morte, onde os sujeitos oprimidos internalizam a sua condição de descartabilidade" (FANON, 1961, p. 108). Essa condição, no poema, se manifesta na forma como a morte se torna um elemento central da experiência transmasculina, operando tanto como ameaça externa quanto como um efeito psicológico do apagamento estrutural.

O verso "ainda que andássemos pelo vale da sombra" remete diretamente ao Salmo 23 da tradição bíblica, que menciona o "vale da sombra da morte" como um espaço de provação e medo. No poema, essa referência é ressignificada para evocar a precariedade de tal existência em uma sociedade que constantemente empurra esses corpos para a margem da vida. A imagem do vale sugere um espaço de vulnerabilidade contínua, onde a ameaça da morte não é um evento isolado, mas uma condição permanente. Boaventura de Sousa Santos (2009) expõe que "as populações marginalizadas vivem em um estado de suspensão, onde a morte é uma possibilidade constante, legitimada pelo próprio sistema" (SANTOS, 2009, p. 45). O autor reitera essa noção ao demonstrar que a travessia pelo vale não é uma escolha, mas uma imposição social que condiciona a experiência trans. A sequência da última estrofe do poema intensifica essa relação inevitável entre os sujeitos do poema e a finitude. A dança, frequentemente associada à celebração e ao prazer,

aqui assume um caráter paradoxal, simbolizando a adaptação ao risco e à violência cotidiana. Essa imagem dialoga com a noção de necropolítica, conforme proposta por Achille Mbembe (2018), onde se afirma que "para certas populações, a morte não é um evento isolado, mas uma condição estruturante da vida" (MBEMBE, 2018, p. 123). Aqui, a familiaridade com a morte não implica resignação, mas revela como a existência transmasculina é atravessada por essa constante negociação com a própria sobrevivência.

Thales Gabriel Moura também destaca a noção de urgência em relação ao direito à vida. O termo "sedentos" sugere que essa necessidade de viver plenamente não é apenas um desejo abstrato, mas uma necessidade visceral, um impulso de permanência diante da iminência da violência. Nesse aspecto, Judith Butler (2004) observa que "a luta pela vida para certas populações não é uma questão de liberdade abstrata, mas uma reivindicação fundamental para a possibilidade de existência" (BUTLER, 2004, p. 51). O poema traduz essa reivindicação ao apresentar a sede por tempo como uma luta contra a estatística, contra a previsibilidade da morte imposta a corpos marginalizados. A partir do que foi dito, o poema evidencia que a sobrevivência não é uma garantia, mas uma exceção. O uso da palavra "especial" sugere um acaso arbitrário, onde viver se torna um privilégio acessível a poucos. Isso se alinha com a análise de Saidiya Hartman (2007), onde ela discute que "a sobrevivência dentro de estruturas opressivas frequentemente ocorre por meio de contingências e não como um direito assegurado" (HARTMAN, 2007, p. 89). A noção da impossibilidade de determinar quem sobrevive e quem se torna estatística reforça a vulnerabilidade imposta a sujeitos transmasculinos, que vivem sob uma lógica de exclusão e risco constante.

Os versos "expectativa de muitos / sorte de poucos" reforçam a disparidade entre desejo e realidade, evidenciando como o direito à vida é distribuído de maneira desigual. O termo "expectativa", por sua vez, sugere um anseio coletivo por uma existência plena, enquanto "sorte" reduz a sobrevivência a um fator aleatório, negando qualquer possibilidade de controle sobre o próprio destino. Giorgio Agamben (2004) argumenta que "a vida dentro da ordem soberana pode ser reduzida a uma existência suspensa, onde a sobrevivência se torna uma questão de decisão arbitrária" (AGAMBEN, 2004, p. 112). O autor evidencia essa arbitrariedade pelo contraste entre aqueles que desejam viver e aqueles que, por fatores alheios à sua vontade, conseguem escapar da estatística.

O poema se finda ao dizer que "tarefa de gente miúda / é entrar com o corpo pra história", reforçando a resistência contra esse apagamento sistemático. Nesses versos, a expressão "gente miúda" pode ser interpretada como uma referência àqueles que não ocupam posições de privilégio dentro da sociedade, aqueles cujas histórias são frequentemente negadas ou distorcidas. Com apoio intelectual de Conceição Evaristo (2017), podemos entender que "a escrita dos oprimidos é um ato de reivindicação da própria existência, uma maneira de garantir que suas experiências não sejam apagadas" (EVARISTO, 2017, p. 29) e, também por isso, a poética de Thales Gabriel Moura se apresenta como uma ferramenta para contrariar essa lógica, garantindo que a história dos que resistem não seja apagada pela mesma estrutura que os condena.

## 6 CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, a proposta central foi analisar a poesia transmasculina a partir da escrita de si e da referencialidade, compreendendo como essas poéticas se estruturam enquanto espaços de afirmação e deslocamento. O estudo partiu da hipótese de que a literatura transmasculina, ao inscrever experiências subjetivas e corporais, desafia concepções normativas sobre masculinidade e autoria, reivindicando um espaço dentro do campo literário contemporâneo. Para isso, a obra **Como míseros animais que rastejam no chão** (2021), de Thales Gabriel Moura, foi utilizada como objeto de análise, permitindo o aprofundamento das questões ligadas à construção da masculinidade poética, à representação do corpo trans e às tensões existentes entre linguagem, identidade e existência.

A análise da obra revelou como a escrita de si, para além de um gesto autobiográfico, opera como um dispositivo de reinscrição do sujeito transmasculino dentro da literatura brasileira. A poesia de Moura evidencia um eu-lírico que não apenas narra sua vivência, mas também se posiciona criticamente frente à normatividade cisgênera e às representações hegemônicas da masculinidade. Nesse sentido, a construção poética mobiliza metáforas, jogos de linguagem e referências intertextuais que dialogam com tradições literárias anteriores, mas que, ao mesmo tempo, subvertem convenções para reivindicar um novo espaço de enunciação. Assim, ao se apropriar de uma forma literária historicamente marcada por determinadas convenções de gênero e identidade, Moura cria uma poética que desafia fronteiras, desloca significados e propõe novas formas de subjetivação transmasculina.

Outro aspecto identificado foi a maneira como a poesia de Moura tensiona os discursos sobre masculinidade na tradição literária. Historicamente, a figura do poeta tem sido associada a determinados arquétipos masculinos que reforçam um modelo normativo de masculinidade, seja na figura do herói, do intelectual ou do marginal romantizado. A escrita de Moura desestabiliza essa herança ao propor um eu-lírico que transita entre a vulnerabilidade e a afirmação de si, colocando a corporeidade trans como um eixo central de sua produção. Esse movimento dialoga com discussões contemporâneas sobre gênero e performance, evidenciando que a masculinidade transvestigênera não é um reflexo das masculinidades hegemônicas,

mas uma experiência singular, atravessada por disputas simbólicas e políticas.

Foi possível perceber, através das pesquisas realizadas para elaboração deste trabalho, como a recepção da poesia transmasculina ocorre dentro de um cenário literário marcado pela cisnormatividade, ou seja, por uma estrutura que historicamente legitima apenas certas identidades e experiências dentro do cânone. Esse contexto influencia diretamente a forma como essas produções são lidas, difundidas e criticadas. Além disso, quando essa poesia é reconhecida, frequentemente ocorre uma leitura enviesada, que reduz sua complexidade ao aspecto identitário ou biográfico, sem considerá-la como parte integrante do campo literário. É importante pontuar que a pesquisa não revela um fenômeno inédito, mas reafirma como a exclusão de tais referências literárias do cânone não é acidental, mas uma consequência direta da estrutura excludente que define quais corpos e narrativas são legitimados dentro da literatura. A escrita de Moura, ao se alocar nesse contexto, opera como uma contranarrativa que desafia esse apagamento e propõe um novo paradigma para a literatura no Brasil, a fim de reforçar a necessidade de ampliação dos debates sobre a presença de poetas transmasculinos no cenário literário, considerando como suas produções tensionam e reconfiguram as dinâmicas de visibilidade e representação.

A pesquisa também mostrou que a noção de referencialidade transmasculina na poesia vai além da simples inscrição de experiências individuais. Ao contrário da perspectiva de uma leitura reducionista, que compreenderia a escrita trans apenas como testemunho pessoal, foi possível observar que a poesia de Moura se insere em um movimento literário que busca construir uma genealogia própria. Essa construção de um repertório transmasculino não apenas confronta a lógica da invisibilização histórica, mas também cria um espaço de referência para outras subjetividades trans. A literatura, nesse sentido, não funciona apenas como registro ou arquivo, mas como um lugar ativo de produção identitária, no qual outros poetas inseridos no mesmo *corpus* não apenas narram suas histórias, mas também definem novas formas de existência dentro da linguagem.

A partir desses parâmetros, foi possível identificar o modo como a poesia transmasculina encara a dicotomia entre o corpo e a palavra. Enquanto a tradição poética ocidental frequentemente tratou o corpo masculino como um elemento abstrato ou idealizado, a escrita de Moura reinsere o corpo transmasculino como matéria poética, rompendo com a noção de um "homem poeta" desprovido de

corporeidade. Seus versos exploram a experiência do corpo em transformação, as marcas da transição e as violências impostas pela cisnormatividade, ressignificando o corpo trans como um lugar de axioma. Esse deslocamento é fundamental para compreender a potência da poesia elaborada a partir das percepções de mundo das transmasculinidades, como uma prática de ressignificação, pois inscreve na linguagem aquilo que historicamente foi silenciado ou negado.

Dessa maneira, a pesquisa consolidou a ideia de que a escrita de si, dentro desse recorte aqui estabelecido, é a reivindicação de um espaço dentro da literatura, e poetas como Thales Gabriel Moura não apenas produzem novos discursos sobre masculinidade e identidade, mas também questionam os limites da própria poesia enquanto forma de expressão. Por meio de deslocamentos e experimentações formais, a poesia aqui se apresenta como um campo de disputa, onde a linguagem é utilizada para desafiar as estruturas normativas e propor novas formas de pertencimento. A análise da obra de Thales Gabriel Moura demonstrou que a escrita de si, a referencialidade transmasculina e a subversão das convenções poéticas são elementos centrais para a constituição desse campo literário. Esse estudo, portanto, além de buscar contribuir para a compreensão da poética transmasculina, também abre caminhos para novas investigações sobre as interseções entre corpo, linguagem e masculinidade no espectro literário brasileiro.

Mais uma vez, a ausência de representatividade de poetas transmasculinos, a pensar os séculos XX e XXI aqui estabelecidos, não se dá por uma falta de produção, mas pela invisibilização sistemática dessas vozes dentro das estruturas institucionais que regulam o cânone literário. A análise da obra de Thales Gabriel Moura, portanto, insere-se em um movimento mais amplo de valorização dessas narrativas, evidenciando a importância de reconhecer a tal escrita não como uma literatura de nicho ou mera autobiografia, mas como um campo de produção estética que tensiona os limites da linguagem e da representação poética. A referencialidade transmasculina, como conceito analisado neste estudo, revela que essas produções não operam no vazio, mas dialogam com outras tradições literárias e, ao mesmo tempo, subvertem expectativas de gênero e autoria. Inscrever o corpo transmasculino na poesia, nesse sentido, se dá enquanto estratégia política e estética que desafia a normatividade e propõe novas formas de subjetivação dentro da literatura.

A escrita de si, enquanto prática literária, adquire na poesia transvestigênera

um caráter que ultrapassa o relato individual e se insere numa produção coletiva de memória e identidade. O conceito de “escrevivência”, formulado por Conceição Evaristo, é fundamental para compreender como esses textos funcionam como espaços de afirmação, onde a experiência de vida se traduz em construção poética. Além disso, a pesquisa reforça que a produção transmasculina na poesia brasileira não deve ser pensada de maneira isolada, mas como parte de um panorama mais amplo da literatura contemporânea. A escrita de homens transgêneros e transmasculinos, ao propor novas formas de representação, estabelece diálogos com teorias queer, estudos de gênero e debates sobre autoria e subjetividade. Esses textos alcançam as fronteiras do que é considerado legível e legítimo dentro do campo literário. Dessa forma, compreender os atravessamentos dessa poesia é também compreender como a literatura, enquanto espaço discursivo, pode se tornar um campo de disputa por reconhecimento e visibilidade.

Outro ponto de destaque é o impacto dessa literatura para leitores que estão alinhados a essa identidade, que encontram nesses textos um espaço de identificação e pertencimento. A presença dessas narrativas no cenário literário brasileiro permite que novos referenciais sejam estabelecidos, rompendo com a lógica da invisibilidade e oferecendo representações que dialogam com as experiências trans. Ao mesmo tempo, esses textos também interpelam leitores cisgêneros, desafiando-os a repensar suas concepções sobre masculinidade, autoria e identidade. A literatura, nesse contexto, torna-se um meio de ampliação de horizontes acerca do que pode ser dito, lido e reconhecido dentro do campo literário.

Uma das principais limitações desta pesquisa reside na escassez de estudos acadêmicos voltados especificamente para a produção poética de autores transmasculinos em plataformas reconhecidas como Portal Periódico da CAPES, SciELO e Google Acadêmico, bem como repositórios de Universidades. Embora os estudos queer e os estudos trans tenham avançado significativamente nas últimas décadas, a maior parte das pesquisas ainda se concentra na literatura de autoria transfeminina ou em análises de narrativas ficcionais que abordam a temática trans de maneira externa, sem o olhar de quem vivencia essas experiências. Isso reflete uma lacuna significativa dentro dos estudos literários e reforça a necessidade de investigações que contemplem a produção transmasculina como um campo autônomo, sem que ela seja tratada apenas como um desdobramento de discussões mais amplas sobre gênero e sexualidade.

A escassez de material teórico fez com que parte da fundamentação desta dissertação fosse construída a partir de estudos sobre autobiografia, escrevivência, teoria queer e masculinidades, sem que houvesse um referencial consolidado especificamente sobre poesia transmasculina brasileira nos bancos de dados aqui citados<sup>11</sup>. Isso demonstra como ainda há um longo caminho a ser percorrido para que a literatura produzida pelas transmasculinidades receba a atenção devida dentro dos estudos literários, com elaborações teóricas a respeito. No caso da literatura brasileira, essa lacuna é ainda mais evidente, pois, além da falta de reconhecimento de autores transmasculinos, há uma carência de registros históricos e editoriais que evidenciem a continuidade dessa produção ao longo do tempo, como exemplo de Herzer que teve o seu livro publicado com seu nome de batismo e pode ter acontecido com tantos outros que não estão mais entre nós. Pesquisas futuras podem buscar traçar essa genealogia, identificando e analisando escritos de poetas transmasculinos que tenham sido negligenciados ou marginalizados pelo mercado editorial e pela academia.

Além disso, se faz necessário pensar no que diz respeito às interseções entre raça, classe e gênero dentro da poesia transmasculina. Embora a dissertação tenha abordado a construção da masculinidade poética e suas rupturas com padrões hegemônicos, não foi possível aprofundar a maneira como diferentes marcadores sociais influenciam essas produções. As experiências de homens trans racializados, por exemplo, trazem especificidades que não podem ser reduzidas a uma análise generalista sobre masculinidade trans. O estudo da poesia transmasculina negra, indígena ou periférica, por exemplo, abriria novas possibilidades interpretativas e ampliaria a compreensão sobre como essa literatura dialoga com questões de pertencimento, ancestralidade e territorialidade. Ao reconhecer essas limitações, esta pesquisa também reforça a importância de continuar investigando e ampliando o campo de estudos sobre literatura transmasculina. O trabalho desenvolvido aqui representa um passo inicial em um debate que ainda precisa se consolidar acadêmica e editorialmente.

Ao se inserir em um cenário historicamente cisnormativo, a escrita de Thales

---

<sup>11</sup> É possível encontrar pesquisas relacionadas à poéticas transvestigêneres traduzidas, como a pesquisa de Freres (2024), que traduz poemas inéditos de autores trans contemporâneos. Pesquisa publicada em [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-29112024-200728/publico/2024\\_ViniciusShindyTakahashiFreres\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-29112024-200728/publico/2024_ViniciusShindyTakahashiFreres_VCorr.pdf)

Gabriel Moura e de outros poetas aqui citados não apenas reivindica espaço dentro da tradição literária, mas também altera a própria concepção de masculinidade poética. Esse movimento é crucial para desestabilizar um modelo que, por séculos, associou a masculinidade na poesia a arquétipos definidos, excluindo experiências que não se encaixam nesses padrões. Dessa forma, a literatura transmasculina não apenas denuncia essa exclusão histórica, mas propõe novas formas de representação e pertencimento. Pensando nisso, a pesquisa tentou evidenciar a visibilidade e legitimação de tais produções dentro dos estudos acadêmicos.

Além de consolidar um referencial crítico, a pesquisa procura fornecer auxílio na ampliação do debate sobre a importância de incluir tais produções literárias nos currículos acadêmicos, nas políticas editoriais e nas iniciativas de fomento à literatura nacional. Dessa forma, a pesquisa não se limita ao espaço acadêmico, mas dialoga com uma necessidade maior de reconhecimento e valorização dessas produções.

Ao articular experiências individuais com questões sociais e políticas, poetas como Thales Moura transformam a escrita em um espaço de possibilidade. Esse processo evidencia como a literatura pode operar como um território de confronto simbólico, onde o próprio ato de escrever e se tornar visível adquire um caráter político. Assim, reforço que a poesia transmasculina não deve ser lida apenas como testemunho ou denúncia, mas como um campo de criação estética, capaz de redefinir os limites da expressão poética.

Se durante décadas a produção de autores trans foi apagada ou marginalizada, os estudos acadêmicos sobre essas obras desempenham um papel fundamental na preservação e na disseminação dessas vozes. O conceito de "arquivo vivo", discutido por Halberstam (2005), é essencial para compreender a importância desse processo, pois evidencia como as narrativas das transmasculinidades precisam ser continuamente registradas e acessadas para que não se percam dentro de uma lógica histórica de exclusão. O impacto dessa pesquisa, portanto, não se dá apenas na análise de uma obra específica, mas no desejo de contribuir para a construção de uma memória literária trans no país.

Aqui, levanto questionamentos sobre o papel das instituições literárias na legitimação dessas poéticas. O mercado editorial, os prêmios literários e as políticas públicas de incentivo à literatura ainda operam dentro de uma lógica que privilegia determinadas vozes em detrimento de outras. Assim, ao investigar a produção

transmasculina, a pesquisa também provoca o *cistema* acerca da necessidade de repensar esses espaços de validação, garantindo que a literatura trans não dependa exclusivamente de iniciativas independentes para sua circulação e reconhecimento. É preciso garantir que essas vozes sejam não apenas estudadas, mas efetivamente integradas ao cenário literário, para que não sejamos *miseros animais que rastejam no chão*.

## REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA Sagrada. Deuteronômio. Cap. 22, vers.5. Disponível em: [https://www.churchofjesuschrist.org/bc/content/shared/content/portuguese/pdf/language-materials/83800\\_por.pdf](https://www.churchofjesuschrist.org/bc/content/shared/content/portuguese/pdf/language-materials/83800_por.pdf). Acesso em: 19 jul. 2024.
- ABRAMS, M. H. **A Glossary of Literary Terms**. 7. ed. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. **O Aberto: O Homem e o Animal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro, Rocco (Entrecríticas), 2017.
- AHMED, Sara. **The Cultural Politics of Emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- AHMED, Sara. **The Promise of Happiness**. Durham: Duke University Press, 2010.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ANZALDÚA, Gloria. **Making Face, Making Soul: Haciendo Caras**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1990.
- ANDERSON, Robert S.; ANDERSON, Suzanne P. **Geomorphology: The Mechanics and Chemistry of Landscapes**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANTRA. **Dossiê Assassinatos e Violência Contra Travestis e Transexuais no Brasil em 2022**. Brasília: ANTRA, 2022.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1958.
- ARENDT, Hannah. **Responsabilidade e Julgamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.p. 64.
- ARRUDA, Lino; CASTANHO, Lui. **Cisforia**: o pior dos dois mundos. Edição única. Campinas, 2023.
- AUSTIN, J.L. **How to Do Things with Words**. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1957.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **The Poetics of Space**. Boston: Beacon Press, 1958.
- BACHELARD, Gaston. **The Poetics of Space**. Boston: Beacon Press, 1994.
- BAGAGLI, Beatriz. **Cisgênero nos discursos feministas**: uma palavra tão defendida, tão atacada, tão pouco entendida. 2017. Disponível em: [https://www.iel.unicamp.br/arquivos/publicacao/Cisgenero-nos\\_discursos\\_feministas\\_uma\\_palavra\\_tao\\_defendida\\_tao\\_atacada\\_tao\\_pouco\\_entendida.pdf](https://www.iel.unicamp.br/arquivos/publicacao/Cisgenero-nos_discursos_feministas_uma_palavra_tao_defendida_tao_atacada_tao_pouco_entendida.pdf). Acesso em: 25 mar. 2024.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4217539/mod\\_resource/content/4/Barthes\\_%20a%20morte%20do%20autor.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4217539/mod_resource/content/4/Barthes_%20a%20morte%20do%20autor.pdf). Acesso em: 12 abr. 2024.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Francisco Alves, 1977.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BERGER, John. **Ways of Seeing**. London: Penguin, 1972.
- BETTCHER, Talia Mae. **Trans Identities and First-Person Authority**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BIEL, J.; BRENT, B. **Make a Zine! When words and graphics collide!** 2. ed. Bloomington: Microcosm Publishing, 2008. 160 p.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BUESCU, Helena. **Literaturas de Imensidão**. Lisboa: Gradiva, 2010.
- BUKOWSKI, Charles. **Maldito deus arrancando esses poemas de minha cabeça**. Seleção e tradução de Fernando Koproski. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field**. Stanford University Press, 1996.

BRITTO, Paulo Henrique. **O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre**. In: ELYra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics. [S.l.], 2014. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>. Acesso em: 27 set. 2024.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. **Frames of War: When Is Life Grievable?** New York: Verso, 2009.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence**. New York: Verso, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **The Force of Nonviolence: The Ethical in the Political**. New York: Verso, 2020.

BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. New York: Routledge, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 108. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/nDSnnFwhGgqbsCSXxdwpPrp/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARLOS, E. J. **Achados sobre a noção arqueológica do discurso em Foucault**. Dialectus, n. 11, p. 176-191, ago./dez. 2017.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CASEY, Edward S. **Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World**. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

CAVARERO, Adriana. **For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression**. Stanford: Stanford University Press, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1980.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

CHODOROW, Nancy. **The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender**. Berkeley: University of California Press, 1978.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 2000.

CONNELL, R.W. **Masculinities**. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2005.

CONNELL, R. W. **Masculinities**. Cambridge: Polity Press, 1995.

COUTINHO, Laerte. **Labirinto**. Exposição Itaú Cultural. 2014. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/laerte/labirinto/>. Acesso em: 06 jun. 2024.

CUNHA, Leandro Reinaldo da. **Passabilidade como fator de inclusão e acesso para pessoas transgênero**. In: Revista Migalhas. [S.l.], 2023. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/coluna/direito-e-sexualidade/392338/passabilidade-com-o-fator-de-inclusao-e-acesso-para-pessoas-transgenero>. Acesso em: 20 set. 2024.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que É Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Margins of Philosophy**. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://servbib.academia.org.br/dlp/>. Acesso em: 08 set. 2024.

DUNCOMBE, Stephen. **Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture**. 2. ed. Bloomington: Microcosm Publishing, 2008.

DUQUE-ESTRADA, Osório. **A arte de fazer versos**: com um dicionário de rimas ricas. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914. Disponível em: <[https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3818/1/008790\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3818/1/008790_COMPLETO.pdf)>. Acesso em: 27 jan. 2025.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Material**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

DWORKIN, Craig. **Reading the Illegible**. Evanston: Northwestern University Press, 2003.

EAGLETON, Terry. **The English Novel**: An Introduction. Oxford: Blackwell, 2006.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência**: a escrita de nós. In: SANTOS, Miriam Alves (org.). *Cadernos Negros: contos afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências**: Escritos de Sobrevivência. Belo Horizonte: Nandyala, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'Água**. Belo Horizonte: Editora Pallas, 2017.

FANON, Frantz. **Black Skin, White Masks**. New York: Grove Press, 1952.

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

FANON, Franz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 1952.

FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1925.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade**: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1971.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

FOUCAULT, Michel. **Des espaces autres (1967)**. Publicado em: *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**: Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. São Paulo: Companhia das Letras, 1920.

FRY, Peter. **O que é Homossexualidade?**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FUSSELL, Paul. **Poetic Meter and Poetic Form**. Rev. ed. New York: Random House, 1979.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. São Paulo: Edusp, 1997.

GIRALDO, Rafael Eduardo Gutiérrez (UFRJ). **Raros e excêntricos: cânone e deslocamento na literatura latino-americana**. Brasil, 2017. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/2646>. Acesso em: 12 set. 2024.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Paris: Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. Paris: Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard. **Tout-monde**. Paris: Gallimard, 1993. Folio.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1956.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 1963.

GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. New York: Doubleday Anchor Books, 1959.

GOLDBERG, Roslyn. **Poetics of Erasure: Writing Resistance into Silence**. New York: Columbia University Press, 2009.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GROSZ, Elizabeth. **Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of Presence: What Meaning Cannot Convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

HALBERSTAM, Jack. **Female Masculinity**. Durham: Duke University Press, 1998.

HALBERSTAM, Jack. **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**. New York: NYU Press, 2005.

HALBERSTAM, Jack. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). **Identity: Community, Culture, Difference**. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no Final do Século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

HARAWAY, Donna. **When Species Meet**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARTMAN, Saidiya. **Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

HARVEY, David. **O Novo Imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **On the Way to Language**. New York: Harper & Row, 1971.

HEIDEGGER, Martin. **O Ser e o Tempo**. Petrópolis: Vozes, 1927.

HEMINGWAY, Ernest. **O Velho e o Mar**. 78 ed. São Paulo: Bertrand do Brasil, 2013.

HERMANN, Aline Marques; NEVES, Tatiana Lionço. Vozes Trans: A expressão vocal e o sofrimento de gênero. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, v. 29, n. 1, p. 68-79, 2018.

HERZER, Anderson. **A queda para o alto**. São Paulo: Vozes, 1982.

HOOKS, bell. **Ain't I a Woman: Black Women and Feminism**. Boston: South End Press, 1981.

HOOKS, bell. **Caminhos para a superação do racismo**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1992.

HOOKS, bell. **The Will to Change: Men, Masculinity, and Love**. New York: Washington Square Press, 2004.

HOOKS, bell. **We Real Cool: Black Men and Masculinity**. New York: Routledge, 2004.

IRIGARAY, Luce. **Speculum of the Other Woman**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

JAFFE, Noemi. **O Que os Cegos Estão Sonhando?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JAY, Martin. **Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought**. Berkeley: University of California Press, 1994.

JONES, Saeed. **Prelude to Bruise**. Minneapolis: Coffee House Press, 2014.

KIMMEL, Michael. **Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men**. New York: HarperCollins, 2008.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics**. London: Verso, 1985.

LEFEBVRE, Henri. **A Produção do Espaço**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of Everyday Life: Volume I**. London: Verso, 1991.

LEFEBVRE, Henri. **The Critique of Everyday Life: Volume I**. London: Verso, 1991.

LEVANT, Ronald F. **New Psychotherapy for Men**. New York: Wiley, 1995.

LORBER, Judith. **Paradoxes of Gender**. New Haven: Yale University Press, 1994.

LORDE, Audre. **Sister Outsider: Essays and Speeches**. Trumansburg: Crossing Press, 1984.

LUCCA, Bruno. **Brasil é o país com mais homicídios de pessoas trans pelo 14º ano consecutivo**. [S.l.] 2023. Disponível em: <https://www.publico.pt/2023/01/27/p3/noticia/brasil-pais-homicidios-pessoas-trans-14-ano-consecutivo-2036650>. Acesso em: 28 ago. 2024.

LUGONES, María. **Colonialidade e Gênero**. Tabula Rasa, n. 9, p. 73-102, 2008.

MATTOS, João Paulo. **Corpo e resistência: a escrita de si na literatura transmasculina**. São Paulo: Edusp, 2017.

MAZZOTTO, Camila. **A trajetória de Anderson Herzer, primeiro autor transgênero do Brasil**. In: Revista Galileu. [S.l.], Editora Globo, 2021. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2021/06/trajetoria-de-anderson-herzer-primeiro-autor-transgenero-do-brasil.html>. Acesso em: 18 abr. 2024.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du Rythme**. Paris: Verdier, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Original publicado em 1945).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MEYERS, Jeffrey. **Hemingway: A Biography**. New York: Harper & Row, 1985.

MIDDLETON, Peter. **Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2005.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia Epistémica: Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. **The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options**. Durham: Duke University Press, 2011.

MIGNOLO, Walter. **The Idea of Latin America**. Oxford: Blackwell, 2005.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: introdução à problemática da literatura**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

MONTEIRO, Manuel Rui. **Eu e o outro: o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto**. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 1985.

MOURA, Thales Gabriel. **Como míseros animais que rastejam no chão**. São Paulo: Autopublicado, 2021.

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

ONG, Walter J. **Orality and Literacy: The Technologizing of the Word**. London: Methuen, 1982.

ORNSTEIN, Robert. **F. Scott Fitzgerald: The Quest for Identity**. New York: Scribner, 1962.

OURIQUE, João Luis Pereira; CHAVES, Priscila Monteiro. **A dialética do cânone literário sob a ótica o conceito de exclusão: contrapontos filosóficos e ensino de literatura**. In: Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo. [S.l.], 2012, p. 24. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/30660/17117>. Acesso em: 30 mai. 2024.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PARÁISO, Gustavo; MELO, Iran. **Passa e repassa**: Por que a transfobia é assunto de todo mundo. In: Revista Diadorim. [S.l.], 2024. Disponível em: <https://adiadorim.org/opiniao/2024/01/passa-e-repassa-por-que-a-transfobia-e-assunto-de-todo-mundo-trans/#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20passabilidade%,estranhamento%20quando%20t%C3%AAm%20identidade%20trans>. Acesso em: 15 set. 2024.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. Deslocamento. In: BERND, Zila (org.). **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PERLOFF, Marjorie. **The Poetics of Indeterminacy**: Rimbaud to Cage. Princeton: Princeton University Press, 1981.

PERLOFF, Marjorie. **The Poetics of Indeterminacy**: Rimbaud to Cage. Princeton: Princeton University Press, 1991.

PIGLIA, Ricardo. **Una propuesta para el nuevo milenio**. Margens/Márgenes, n. 2. Belo Horizonte; Mar Del Plata; Buenos Aires, out. 2001. p. 3. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/nDSnnFwhGgqbsCSXxdwpPrp/>. Acesso em: 22 jul. 2024.

PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

POUND, Ezra. **ABC of Reading**. New York: New Directions Publishing, 2003.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. New York: The Feminist Press, 2008.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. New York: The Feminist Press, 2008.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 Edições, 2008.

PRECIADO, Paul B. **Multidões queer**: notes for a politics of 'abnormality'. Revista Estudos Feministas, vol. 19, n. 1, Florianópolis, jan./abr. 2001. Disponível em: [https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498416889\\_ARQUIVO\\_ArtigoCompletoVicenteTchalianFG2017.pdf](https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498416889_ARQUIVO_ArtigoCompletoVicenteTchalianFG2017.pdf). Acesso em: 15 ago. 2024.

PROSSER, Jay. **Second Skins**: The Body Narratives of Transsexuality. New York: Columbia University Press, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**: Política e Filosofia. São Paulo: 34, 1995.

RUBIN, Henry S. **Self-Made Men**: Identity and Embodiment among Transsexual Men. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.

RIBEIRO, Djamila. **O Que É Lugar de Fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. Lisboa: Edições 70, 1981.

RICOEUR, Paul. **Soi-même comme un autre**. Paris: Seuil, 1990.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1984.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma Vida Não Cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SAID, Edward W. **Beginnings**: Intention and Method. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul**: Justiça Contra o Epistemicídio. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul**: Perspectivas. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para uma Sociologia das Ausências e das Emergências**. Revista Crítica de Ciências Sociais, v. 63, p. 237-280, 2002.

SANTOS, Julian. **Sua Mente Sem Preparo**, 2019. 1 vídeo (2m50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KHa4s3PH8ZQ>. Acesso em: 25 jul. 2024.

SANTOS, Lulu. **Como uma onda**. Warner Music Brasil, 1983. Canção. Disponível em: [https://open.spotify.com/track/2RBGbLDceAHxJ0w2Pfxnzn?si=bT1Pr\\_XTQRSiYgSNTLsSpA](https://open.spotify.com/track/2RBGbLDceAHxJ0w2Pfxnzn?si=bT1Pr_XTQRSiYgSNTLsSpA). Acesso em: 21 out. 2024.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. São Paulo: Editora Vozes, 1943.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SEIDLER, Victor J. **Rediscovering Masculinity**: Reason, Language and Sexuality. New York: Routledge, 1997.

SERANO, Julia. **Whipping Girl**: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity. New York: Seal Press, 2007.

SHUSTER, Stef M. **Trans Medicine**: The Emergence and Practice of Treating Gender. New York: New York University Press, 2017.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading Autobiography**: A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

SNORTON, C. Riley. **Black on Both Sides**: A Racial History of Trans Identity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Can the Subaltern Speak?**. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Orgs.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. p. 271-313.

STRYKER, Susan. **Transgender History**: The Roots of Today's Revolution. Seal Press, 2008.

TCHALIAN, Vicente. **Transmasculinidades**: Invisibilidade, escassez de informações e apagamento histórico. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. Florianópolis, 2017, p. 2.

TGEU – Transgender Europe. **Trans Murder Monitoring Project – Annual Report 2023**. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

TUAN, Yi-Fu. **Fenomenologia do Espaço**. Lisboa: Edições 70, 1985.

VERGUEIRO, Viviane. **Transfeminismos**: Teorias e Práticas. 1. ed. Autonomia Literária, 2020.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. São Paulo: Editora 34, 1993.

WHITEHEAD, Stephen M. **Men and Masculinities**: Key Themes and New Directions. Cambridge: Polity Press, 2002.